UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00089323 0

Groner, Anton
Raffaels Disputa

ND
623
R2G7

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XXXVII.

RAFFAELS DISPUTA

EINE KRITISCHE STUDIE ÜBER IHREN INHALT

VON

DR. ANTON GRONER

MIT 2 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

VON KUNST UND CHRISTENTUM

PLASTIK UND SELBSTGEFÜHL — VON ANTIKEM UND CHRISTLICHEM RAUMGEFÜHL — RAUMBILDUNG UND PERSPEKTIVE

HISTORISCH-ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

VON **FELIX WITTING.**

M. 2.50

PIERO DEI FRANCESCHI

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON **FELIX WITTING.**

Mit 15 Lichtdrucktafeln. M. 4.—

PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum erstenmale veröffentlicht

VON DR. **C. WINTERBERG.**

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopieen des Herausgebers.

4°. 79 und CLXXXVII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

RAFFAEL UND DONATELLO

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST

VON **WILHELM VÖGE.**

Mit 21 Abbildungen und 6 Lichtdrucktafeln. M. 6.—

DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

VON **W. VÖGE.**

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. M. 14.—

ZEHNUHR-VORLESUNG (TEN O' CLOCK)

VON **JAMES Mc NEILL WHISTLER.**

DEUTSCH VON **TH. KNORR.**

Preis M. 1.—

Ein Vortrag über Aesthetik, der zum interessantesten gehört, was wir aus der Feder eines Malers über Künste besitzen.

GESCHICHTE DES FLORENTINISCHEN GRABMALS

VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS MICHELANGELO

VON **FRITZ BURGER.**

Mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln und 239 Abbildungen im Text.

Preis elegant gebunden M. 60.—

R
8.-

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXXVII.

RAFFAELS DISPUTA

EINE KRITISCHE STUDIE ÜBER IHREN INHALT.

RAFFAELS DISPUTA

EINE KRITISCHE STUDIE ÜBER IHREN INHALT

VON

DR. ANTON GRONER

MIT 2 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905

LIBRARY
JAN 31 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
623
R2G7

Als Papst Julius II. im Sommer 1508 den jungen Raffael in seine Dienste nahm, übertrug er ihm als erste größere Aufgabe den Freskenschmuck eines Zimmers im Vatikan, der sog. Camera della Segnatura. Der gewaltige Herrscher wünschte an den vier Wänden dieses Gemachs[1] eine Verherrlichung von Religion, Recht, Wissenschaft und Kunst, der vier Geistesmächte, welche das Leben des Menschen beherrschen und ihm seinen Inhalt geben, die Kultur der Völker begründen und die innere Entwicklung der Menschheit bestimmen. Die darzustellenden Grundideen hat der große Mäcen selber vorgeschrieben, wie Raffaels frühester Biograph, Paolo Giovio, verbürgt — ad praescriptum Julii pontificis habe er das Zimmer ausgemalt —; die geniale künstlerische Gestaltung des grandiosen Themas ist Raffaels unbestrittenes Verdienst. In der unglaublich kurzen Zeit von stark zwei Jahren schuf der Fünfundzwanzigjährige ein «Heiligtum der Kunst», dessen Werke an Schönheiten «unerschöpflich sind wie der Himmel, an welchem sich immer neue Sterne entdecken lassen».[2]

Das fast quadratische Gemach ist von einem abgeflachten Kreuzgewölbe überdeckt, welches die vier Wände halbkreisförmig begrenzt. Die beiden Schmalseiten sind in der Mitte durch weite und hohe Fensterbuchten durchbrochen; die mäßig großen Türen, an dem einen Rand der Langseiten, liegen mit denen der angrenzenden Stanzen in einer Flurlinie.

---

[1] Nach Wickhoff (Bibliothek Julius II., Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. 1893, 49ff.) war das Zimmer für die päpstliche Privatbibliothek, nach Pastor (Päpste [3] III 789) zum päpstlichen Bibliothek- und Arbeitszimmer, nach E. Steinmann (in dem noch im Druck befindlichen zweiten Band seines großen Sixtinawerkes, S. 110f.) zum Sitzungssaal der Segnatura, des höchsten päpstlichen Gerichtshofs, bestimmt.

[2] Pastor, Päpste [3] III 761.

Von den vier Hauptdarstellungen ist die Verherrlichung der Rechtsordnung am einfachsten. Auf dem Halbrund über dem einen Fenster erblickt man drei Frauengestalten, Allegorien der Stärke, Mäßigkeit und Klugheit, neben dem Fenster die Promulgation der für das weltliche und das kanonische Recht maßgebenden Gesetzbücher, des Corpus juris civilis Justinians und der Dekretalen Gregors IX., welche den Grundstock des Corpus juris canonici bilden.

Auf der entgegengesetzten Wand zeigt uns der Künstler den Parnaß, mit Apollo, den neun Musen und einer Anzahl Dichter und Dichterinnen bevölkert. In den horizontalen Rechtecken, welche die auf beiden Seiten des Fensters beträchtlich herabreichenden Abhänge des Musenhügels belassen, haben zwei reliefierte Grisaillen ihren Platz gefunden. Den wahren Sinn dieser merkwürdigen Szenen hat erst neuerdings Wickhoff[1] entdeckt. Bald nach der Wahl Sixtus' IV., des Oheims Julius' II., gab der römische Verleger Giovanni Filippo de Lignamine dessen beide Schriften über das Blut Christi und über die Allmacht Gottes neu heraus (1472). Er pries in seiner Widmung an den neuen Papst dessen Eifer für die Reinerhaltung des christlichen Glaubens. So hätten, rühmt er, nicht nur die Kirchenväter gehandelt, sondern schon die Heiden, wie ein Vorfall unter den Konsuln P. Cornelius und Bäbius Pamphilus beweise. Als auf dem Acker des L. Petilius ein Sarkophag, gefüllt mit griechischen und lateinischen Büchern, gefunden wurde, hätten die Konsuln dafür gesorgt, daß die lateinischen mit Ehrfurcht bewahrt würden; die griechischen dagegen, von denen man Lockerung der Religion befürchtete, hätten sie auf Befehl des Senats verbrennen lassen. Die Auffindung des Sarkophags mit den Büchern und die Verbrennung der glaubensgefährlichen Werke haben wir in den beiden Reliefszenen zu erkennen.[2]

---

[1] Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. 1893, 62 f.

[2] H. Wölfflin (Klassische Kunst, [3] 1904, 94 Anm. 1) gibt wieder der älteren Deutung den Vorzug, die hier Augustus sah, wie er das Verbrennen der Aeneis verhindert, und Alexander den Großen, welcher die Gedichte Homers in den Sarg des Achilleus legen läßt. Allein diesen beiden Vorgängen gegenüber, die keineswegs auf Ueberlieferung oder Sage beruhen, sondern erst in neuerer Zeit lediglich zur Erklärung der beiden Grisaillen erfunden worden sind, hat Wickhoffs Deutung doch den Vorzug verblüffender Einfachheit und Natürlichkeit. Die Handlung (Verbrennenlassen oder Verhindern des Verbrennens, Hineinlegen oder Herausgeben der Bücher) ist allerdings nicht sehr klar zu unterscheiden, aber die beiden lorbeerbekränzten Autoritätspersonen auf dem einen Bilde sind doch viel eher auf zwei Konsuln als auf den einen Augustus zu deuten. Für die andere Szene scheint Raffael eine antike Gemme frei verwertet zu haben. Uns interessiert hier vor allem die Tatsache, daß Sixtus IV., bei seinem Regierungsantritt als Förderer des wahren und Feind des falschen, die Religion zersetzenden Humanismus be-

In dem Philosophiebild, der sog. Schule von Athen, welche die eine der größeren Wandflächen füllt, schuf Raffael ein vielbewundertes Meisterwerk fein abgewogener Komposition. In einer prächtigen Halle gruppiert er eine vielköpfige Gelehrten- und Schülerschar um Plato und Aristoteles als ihren geistigen Mittelpunkt.

Das Gegenstück, die sog. Disputa, ist der Theologie gewidmet. Die oberste Zone der halbkreisförmigen Wandfläche erstrahlt in einem goldenen Lichtmeer, in welchem unzählige Engelkinder auf- und niedertauchen. Nur sechs anmutigen Engeln, die beiderseits zu dreien mit flatternden Gewändern herschweben, hat der Künstler lebensgroße Jünglingsgestalt gegeben. Inmitten dieser Schar seliger Geister erscheint Gottvater, ein graubärtiger, ehrwürdiger Greis, in majestätischer Ruhe, das Antlitz voll Güte und Milde; in der Linken hält er den Erdball, die Rechte ist zum Segen erhoben. Die Gestalt des Vaters ist bis auf den Oberkörper schon verdeckt durch die von einem breiten blauen Streifen umsäumte Aureole, in welcher unter ihm sein eingeborener Sohn, der erhöhte Christus, thront. Der Rex Gloriae, das Ideal männlicher Schönheit, in dessen Zügen sich die unendliche Liebe des Weltheilands ausprägt, hält über die Menschheit die Hände mit den Wundmalen ausgebreitet. Wie unzählige Male in den Weltgerichtsbildern sitzen neben ihm Johannes der Täufer, der auf den Herrn hindeutet, und auf der andern Seite die allerseligste Jungfrau Maria, halb thronend, halb knieend, aufblickend zu ihrem Sohn «demuts- und hoheitsvoller als jegliches Geschöpf». So hatte Dante sie besungen: [1]

«Jungfräuliche Mutter, Tochter deines Sohnes,
Mehr denn sonst ein Geschöpf hehr und voll Demut,
Vorausbestimmtes Ziel des ew'gen Rates,
Du bist's, durch die die menschliche Natur so
Geadelt ward, daß es verschmäht ihr Schöpfer
Nicht hat, sein eigenes Geschöpf zu werden.»

An den Thron Christi schließen sich, auf einer von Engeln getragenen Wolke sitzend, im Halbkreis zwölf Auserwählte des Alten und Neuen Testaments. Mitten am unteren Rand dieser Wolke schwebt in einer Lichtscheibe, dem Symbol der Gottheit, der Heilige Geist in Gestalt einer Taube und neben ihm vier holdselige Engelknaben, welche die

---

grüßt wurde und daß er mittelbar wohl auch in den beiden Chiaroscuri, welche dem Eintretenden zunächst stehen und auf denen das Auge dessen, der sich entfernt, noch zuletzt haften bleibt, dem geeignetsten Platz zum Aussprechen eines programmatischen Gedankens (vgl. Wickhoff 60), als solcher verherrlicht ist.

[1] Paradies 33, 1 ff. (Uebersetzung von Philalethes).

offenen Evangelienbücher halten. In der untersten Zone steht mitten die heiligste Eucharistie in einer einfachen Monstranz auf einem ebenso einfachen Altar, um den sich dreiundvierzig Gläubige, Geistliche und Laien, ähnlich wie oben die Auserwählten in einem Halbkreis anschließen.

Das Gewölbe ist nach Art antiker Stukkodecken gegliedert. In acht Gewölbefeldern hat Raffael kleinere Darstellungen angebracht; die dekorativen Malereien stammen von seinem Genossen Sodoma. Eine allegorische Figur mit charakterisierenden Emblemen und einer Beischrift (auf je zwei von reizenden Engelputten getragenen Tafeln) in einem Rund über jedem Hauptfresko erklärt dessen Inhalt: (Justitia) jus suum cuique tribuit, (die Gerechtigkeit) gibt jedem sein Recht; (Poesia) numine afflatur, (die Poesie) wird von der Gottheit eingehaucht; die dritte Frauengestalt bezeichnet die in der Schule von Athen verkörperte Idee als causarum rerum cognitio (Erkenntnis der Ursachen der Dinge); der Gestalt über der Disputa ist beigeschrieben divinarum rerum notitia (Kunde der göttlichen Dinge).

Für die anmutsvolle allegorische Frauengestalt über der Disputa war Dantes Beatrice Vorbild:

> »Bekränzt mit Oellaub auf dem weißen Schleier,
> Erschien ein Weib mir, unter grünem Mantel
> Gekleidet in lebend'ger Flammen Glut.«[1]

Auch Raffael hat die Figur der Theologie, die in der Linken das Buch der göttlichen Offenbarung hält und mit der Rechten hinabdeutet nach dem Hauptbild, in die Farben gekleidet, welche Glauben, Hoffnung und Liebe sinnbilden: der Schleier, welcher das mit einem Olivenkranz bekrönte Haupt umhüllt, ist weiß, der Mantel grün, das Leibkleid rot. Das Motiv lag für Dante und Raffael nahe, ist jedoch schon viel älter. Thomas von Aquino hat in seinem unvollendet gebliebenen Kompendium der Theologie Glauben, Hoffnung und Liebe zum Einteilungsprinzip gemacht.[2] So erscheint schon bei dem Aquinaten die Theologie im Gewand der drei göttlichen Tugenden.

Die Darstellungen in den vier Gewölbeecken, das Urteil Salomons, die Personifikation der Himmelskunde, der Sieg Apollos über Marsyas und der Sündenfall des ersten Menschenpaars gehören inhaltlich zunächst je zu einer der Hauptkompositionen. Indes leiten sie den Gedanken zugleich zum nächsten Wandfresko über, worauf zuerst Passa-

---

[1] Fegfeuer 30, 31 ff.

[2] Ausgabe von Abert (1896), S. 21. In dem Traktat über den Glauben behandelt er die Lehre von Gott und die Christologie; bei der Abhandlung über die Hoffnung fiel die Feder dem Sterbenden aus der Hand.

vant auf Anregung des Düsseldorfer Professors Mosler aufmerksam gemacht hat.[1] Die Uebertretung des göttlichen Gebots im Paradies hat alle weiteren Veranstaltungen Gottes zum Heil der Menschheit, aber auch die äußere Rechtsordnung nötig gemacht. Das Urteil Salomons über die beiden Mütter, das «nicht nach dem geschriebenen Gesetz erlassen wurde, sondern als ein aus der Kenntnis der Leidenschaften und Triebe geschöpftes, man könnte fast sagen philosophisches Urteil anzusehen ist»,[2] leitet geistreich über zum Grundgedanken der Schule von Athen. Das Weltgebäude spielt in Dichtung und Philosophie eine gleich bedeutende Rolle. Nicht so offen und klar liegt der Gedanke, der vom Parnaß und dem Sieg Apollos über Marsyas (der wahren Kunst über die falsche) zurückführt zur Disputa. Schon Passavant hat den Uebergang bei Dante gefunden. Wie der Dichter im Eingang des Inferno die Musen, im Purgatorio die Kalliope insbesondere anruft, so fleht er im letzten Teil seines unsterblichen Epos zu Apoll um seinen höhern Beistand zum Paradiesessang:

»O gütiger Apoll, zur letzten Arbeit
Mach deiner Kraft Gefäß mich, wie du's heischest,
Um den geliebten Lorbeer zu verleihen!
Bis hierher war mir ein Joch des Parnasses
Genug, doch jetzt muß ich mit allen beiden
Die Rennbahn, die noch übrig bleibt, betreten.
In meinem Busen kehr drum ein und hauche,
Wie damals du getan, als du gezogen
Den Marsyas aus seiner Glieder Scheide.«[3]

Diese Anrufung, meint Passavant, lasse die Beziehung des Gegenstands zur Theologie weniger befremdlich erscheinen.[4] Allein die Ideenassoziation ist doch sehr lose und äußerlich. Wir möchten daher auf eine Beobachtung hinweisen, die vielleicht einen innerlicheren Uebergang ergibt. Betrachtet man in der Disputa den Kreis der Auserwählten, so fällt bei St. Stephanus, der zweitinnersten Figur der rechten Seite, die starke Linkswendung des Kopfes auf. Diese Kopfstellung bildet zugleich die einzige Ausnahme von einer Regel, wie wir später sehen werden.[5] Man wird den Eindruck nicht los, daß der Blick des Stephanus hinaufgerichtet sei zur Apolloszene. Was hat jedoch der christliche Erzmärtyrer mit Apollo zu tun? Der verbindende Gedanke ergibt sich aus Dante, der in seiner Invokation fortfährt:

---

[1] Rafael I (1839), 139 Anm. 1.
[2] Passavant, Raffael I, S. 161.
[3] Paradies 1, 13 ff.
[4] Rafael I, 144 f.
[5] Vgl. unten S. 39 f.

»O Gotteskraft, wenn du dich mir gewährest,
So daß den Schatten ich des sel'gen Reiches,
Im Haupt mir ausgepräget, offenbare,
Wirst du zu deinem teuren Baum mich kommen
Und mich bekränzen sehn dann mit dem Blatte,
Deß mich mein Stoff, deß du mich würdig machest.
So selten nur, o Vater, pflückt von solchem
Zum Siegesschmuck ein Cäsar oder Dichter,
— O Schuld und Schmach des menschlichen Verlangens!«

St. Stephanus hält in seiner Hand die Palme, den Siegesschmuck des «guten Kampfes» — nicht bloß das Martyrium sinnbildet dieser Zweig. Sollte nicht etwa der Künstler die beiden Sieger und Siegessymbole einander gegenüberstellen? Der Lorbeer, das Symbol irdischen Sieges und Ruhmes, wird nur sehr wenigen zuteil, die Palme ist das sittliche Endziel jedes Christen, sie ist der Zweck der göttlichen Heilsoffenbarung.

So schließt sich der Gedankengang der tiefsinnigen Darstellungen dieses Heiligtums der Kunst zu einem herrlichen, in sich selbst zurückkehrenden Kranz zusammen. Die Annahme, die sich von selbst aufdrängt, daß Raffael sämtliche Kompositionen wenigstens in den Hauptzügen entwarf, ehe er zur Ausführung eines Fresko schritt, wird dadurch zur Notwendigkeit. Obwohl also die Disputa zuerst ausgeführt wurde, wie die noch teilweise mangelhafte Freskotechnik beweist, ist sie doch gleichzeitig mit ihrem Gegenstück, der Schule von Athen, entworfen worden.

Die Idee der Schule von Athen ist klar. Das Wandbild verherrlicht die Philosophie oder die natürliche, mittels der Leuchte der Vernunft erkannte Wahrheit. Aber der Künstler verwandelt die abstrakte, künstlerisch nicht darstellbare Idee in einen konkreten, sinnlich faßbaren Vorgang. Er versammelt viele Helden des Geistes um ihre Fürsten, Plato und Aristoteles, gruppiert sie nach Wissensgebieten und differenziert innerhalb der Gruppen wieder verschiedene Erkenntnisgrade, so daß er eine reiche Skala individuellen seelischen Lebens und eine überaus lebenswahre Handlung erhält. So wird die Schule zu einer Verherrlichung des menschlichen Forschens, des gewaltigen Ringens der Menschheit nach Ergründung der Wahrheit.

Welches ist nun die Grundidee der Disputa? Der neuerdings gemachte Versuch, diese Idee bestimmt und klar aus der Ueberschrift «divinarum rerum notitia» auf der philologischen Kelter herauszupressen, liefert nur einen trüben Saft, den jeder wieder anders ansprechen wird. Ueber den allgemeinen Inhalt dagegen kann kein Zweifel bestehen. Die Disputa verherrlicht im Gegensatz zur Schule

die Theologie oder, wenn wir statt der Schale gleich den Kern nennen wollen, die Offenbarungswahrheit oder die christliche Religion.

Liegt nun auch der Disputa, entsprechend der Schule von Athen, eine einheitliche, ganz konkrete, wenn auch ideal erfundene Handlung, ein reell gedachter Vorgang zugrunde?

Die Antwort auf diese Frage muß die Disputa selber geben. Denn wenn sie ein großes Kunstwerk ist, muß sie sich selbst erklären, d. h. ihre äußere, augenfällige Erscheinung muß den dargestellten Vorgang und die versinnlichte Idee mit Notwendigkeit erkennen lassen. Grundsätzlich hatten daher die Autoren, die bisher eine inhaltlich-theologische Deutung versuchten, ganz Recht, wenn sie einfach die Disputa über ihren Inhalt befrugen und das übrige authentische Material, nämlich eine ganze Reihe von Studienzeichnungen zu dieser Komposition, ganz beiseite ließen. Aber die Antwort, welche das Kunstwerk allen ganz gleich gab, ist von jedem Fragesteller verschieden verstanden worden, und jeder machte den Anspruch, richtig verstanden zu haben. Da also das Gemälde scheinbar mehrdeutig ist, bieten vielleicht die Studienblätter doch ganz schätzenswerte Anhaltspunkte für den Erklärer. Bekanntlich hat die Komposition von der ersten Konzeption an eine gewisse Entwicklung durchgemacht. Wenn man also von mehreren Auffassungen, von denen das Fresko selber nicht mehr eine ganz bestimmte als die allein richtige erkennen ließe, die eine in den Studienblättern von Anfang an nachweisen könnte, während die anderen in früheren Entwicklungsstadien als ausgeschlossen erscheinen müßten, so wäre damit diese ganz bestimmte Auffassung doch wohl als die richtige (d. h. als die Raffaels) erwiesen. Wir könnten nun daran denken, hier eine eingehende Betrachtung der Studienblätter anzuschließen. Es ließe sich aber gegen ein auf diesem Weg etwa gewonnenes Resultat einwenden, daß es außerhalb des Fresko gefunden worden sei, daß dieses also nicht selber sich erklärt habe. Darum sparen wir die Besprechung der Studienzeichnungen auf später und notieren hier nur eine wichtige Beobachtung, die beim ersten Blick auf die Skizzen in die Augen springt: Die frühesten Studienblätter enthalten keinen Altar, und ein näheres Zusehen lehrt, daß keiner ergänzt werden kann.[1]

Authentische Notizen über den Inhalt des Kunstwerks sind merkwürdiger Weise nicht erhalten. Denn selbst der Brief, in welchem Raffael den Dichter Lodovico Ariosto über einige in dem Theologie-

[1] Vgl. darüber S. 47 ff.

bild zu charakterisierende Persönlichkeiten befrug, ist einstweilen verschollen.[1] Ebensowenig findet sich in der zeitgenössischen Literatur eine Andeutung über den Inhalt des Freskobilds. Dies erklärt sich wohl damit, daß man es in der ersten Zeit einer eingehenden Erläuterung nicht für bedürftig erachtete, weil es sich eben den Zeitgenossen noch von selbst erklärte und allgemein verstanden wurde. Bald nach Raffaels frühem Hingang aber kamen schwere Tage über Rom, die ganz andere Interessen in den Vordergrund drängten.

---

[1] Passavant, Rafael I, 534.

Die früheste Beschreibung bietet Vasari[1] in seinem Leben Raffaels: «Raffael malte auf einer andern Wand einen Himmel mit Christus und Unserer Lieben Frau, dem hl. Johannes dem Täufer, den Aposteln, Evangelisten und Märtyrern auf den Gewölken, mit Gottvater, welcher, über allen, den Heiligen Geist herabsendet über eine große Zahl von Heiligen, welche unten die Messe schreiben und über die Hostie auf dem Altar sprechen (disputano).[2] Unter diesen sind die vier Kirchenlehrer, welche um sich her viele Heilige haben. Da sind Dominikus, Franziskus, Thomas von Aquin, Bonaventura, Scotus, Nikolaus von Lyra, Dante, Fra Girolamo Savonarola aus Ferrara und alle christlichen Gottesgelehrten und sehr viele Porträts nach dem Leben. Und in der Luft schweben die vier Kinder, welche die Evangelien offen halten. Kein Maler könnte etwas Reizenderes oder Vollkommeneres schaffen als diese Figuren. Und ferner, in der Luft im Kreise sind sitzend dargestellt die Heiligen, die in Wahrheit, abgesehen von der lebendigen Färbung, in einer Weise sich verkürzen, als hätte man Rundfiguren vor sich. Dabei sind sie verschiedentlich vom schönsten Faltenwurf umhüllt, und der Ausdruck ihrer Gesichter ist eher himmlisch als irdisch, so namentlich das Antlitz Christi, das jene Milde und Güte ausprägt, welche den sterblichen Menschen die Göttlichkeit des Gemalten offenbaren kann. Raffael hatte von der Natur die Gabe, seinen Köpfen höchste Zartheit und Lieblichkeit zu verleihen, wie hier Unsere Liebe Frau erkennen läßt, welche, die Hände über die Brust gelegt, die Blicke auf ihren Sohn gerichtet, keine Gnade versagen zu können scheint. Dabei weiß

---

[1] Ich übersetze im folgenden nach der ersten Ausgabe vom Jahr 1550.

[2] . . . con Dio Padre, che sopra tutti, manda lo Spirito Santo a un numero infinito di Santi . . . Erst in die zweite Ausgabe von 1568 kam durch irgend ein Versehen ein ganz sinnloses «e massimamente» nach Spirito Santo hinein, wodurch der einfache Gedanke völlig entstellt wurde.

er eine feine Würde auszudrücken, indem er im Antlitz der hl. Erzväter das Altertümliche, in den Aposteln die Einfachheit, in den Märtyrern den Glauben charakterisiert. Noch mehr Genie und Kunst aber zeigte er in den hl. Lehrern der Christenheit, die zu sechsen, zu dreien, zu zweien sich besprechen nach der Geschichte (per la storia). Man erkennt in ihren Mienen eine gewisse Neugier und ein Sichabmühen, zur Gewißheit zu kommen in den Fragen, worüber sie im Zweifel sind. Sie drücken das im Händereden und in gewissen anderen Gebärden aus, in Haltung, Horchen, Zusammenziehen der Augenpartie und durch verschiedene bestimmt individualisierte und charakterisierte Arten des Staunens; nur die vier Kirchenlehrer entrollen und lösen, erleuchtet vom Heiligen Geist, mit den Heiligen Schriften alle Fragen der Evangelien, welche die in der Luft schwebenden Putten hinhalten.»

Das einzige, was man gewöhnlich an diesen Ausführungen beachtenswert findet, ist das wiederholt gebrauchte Zeitwort «disputare», das zu der erst viel später aufgekommenen Bezeichnung Disputa den Anlaß gegeben habe.[1] Die Beschreibung verdient aber auch unter andern Gesichtspunkten unsere volle Beachtung. Vasari, der hervorragendste Kunstkritiker des Cinquecento, der doch der Raffaelischen Zeit, ihrem Ideenkreis und ihrer Kunstweise noch sehr nahe stand, der selbst Maler war und die von ihm beschriebenen Werke mit Künstleraugen betrachtete, er könnte am Ende doch interessante Beobachtungen niedergeschrieben haben, welche wir Spätgeborenen, die diesen alten Bildern mehr oder weniger fremd gegenüberstehen,[2] nicht so leicht wahrnehmen. Zudem ist gerade Raffaels Leben bei Vasari eines seiner besten, wenn freilich auch hier nicht leicht zu unterscheiden ist, wo er meldet, wo er nur schwatzt, wo er weiß, wo er nur vermutet.[3] Es kann also nur von Nutzen sein, den Bericht

---

[1] Das ist wohl nicht einmal zutreffend. Noch Bellori (Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del pal. apost. Vaticano, Rom 1695), welcher dem Fresko eine eingehende Beschreibung widmet (p. 8 ss.), kennt es nur unter dem Titel Eucharistie- oder Theologiebild (Imagine del santissimo sacramento dell' Eucharistia ò vero della Teologia). Den Namen Disputa del Sacramento fand Pastor zuerst in einem Romführer vom Jahr 1777 gebraucht. Vermutlich hat ihn irgend jemand, vielleicht der Verfasser des Führers selbst, vor dem Bilde geprägt, ohne Vasari nachzusehen, nach Analogie anderer Bilder (z. B. Pinturicchios Disputa di S. Caterina, A. del Sartos Disputa della Trinità). Und ein Romführer war eben der geeignetste Ort, um die Bezeichnung allgemein einzubürgern.

[2] Vgl. dazu die S. 22 zitierte Ansicht Wölfflins.

[3] Urteil von Franz X. Kraus, Lit. Rundschau 1881, Sp. 474.

bei der Erklärung im Auge zu behalten, auch wenn Vasari nur seine eigene Meinung wiedergibt. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß er aus der «in vatikanischen Kreisen noch kursierenden Erinnerung» schöpfen konnte.[1] Nur möchten wir eine solche Ueberlieferung nicht auf den Ausdruck «die Messe schreiben» beschränken, sondern sie auf den ganzen Bericht ausdehnen. Dargestellt sieht Vasari nach seinen klaren Worten: zuoberst Gottvater, darunter Gottsohn mit den Heiligen, dann den Heiligen Geist, wie er eben über die um den Altar mit der Eucharistie beschäftigte Theologenschar herabschwebt.

Zwei Jahre nach der ersten Ausgabe der Vasarischen Künstlerbiographien, also im Jahre 1552, hat Giorgio Ghisi seinem Stich folgende Inschrift beigegeben: Collaudant hic trini uniusque Dei majestatem coelites, admirantur ac religiose adorant sacrosanctae ecclesiae proceres; quis vel istorum exemplo provocatus ad pietatem non inflammaretur? Nach Ghisi ist also die Disputa eine Verherrlichung des dreieinigen Gottes durch Vertreter des Himmels und der Kirche. Die Inschrift gilt allgemein als Beweis, daß man das Werk schon vier Jahrzehnte nach seiner Vollendung nicht mehr verstanden habe. Wir möchten uns hier noch jeden Werturteils enthalten, um unserer Untersuchung in keiner Weise vorzugreifen.

Damit sind nun die älteren Nachrichten über die Disputa schon völlig erschöpft. Die Generationen von mehr als zwei Jahrhunderten wandeln an den hehren Gestalten des Fresko vorüber wie an wesenlosen Schatten, ein Schicksal, das es mit Leonardos Abendmahl teilt. Erst im Anfang des 19. Jahrhunderts verspürten deutsche Künstler, die Nazarener, wieder den Hauch göttlichen Geistes, der aus diesem Wunderwerke der Kunst weht, und entdeckten aufs neue die Fülle ewig jungen Lebens, das in dieser heiligen Versammlung pulsiert. Overbeck[2] schrieb 1810 über die Disputa an seinen Vater: «Welch ein Himmel tut sich einem da auf, wenn man hereintritt, — der erste Blick fällt auf die Herrlichkeit Gottes und des eingeborenen Sohnes voller Gnade und Wahrheit; es ist wohl nicht leicht je etwas Erhabeneres in der Malerei geschaffen worden als diese Glorie im Disput. Man sieht den offenen Himmel und wird entzückt wie Stephanus. Unten die Heiligen alle so voll Liebe und Glaubens, kurz es spiegelt

---

[1] Fr. Schneider, Katholik 1896 I, S. 37.
[2] Auszug aus dem Brief bei Pastor, Päpste III, 776 Anm. 1.

sich in jeder Linie Raffaels liebenswürdige, schöne, heilige Seele; man müßte wohl selbst ein Heiliger sein, um etwas so Heiliges malen zu können.»

Seit dieser Wiederentdeckung, insbesondere seit den 1850er Jahren, wo der herrliche Stich Josef von Kellers, das «Kind seiner zehnjährigen Arbeit» (1857 erschienen), das Interesse und die Bewunderung für die Disputa in weiten Kreisen weckte, ist eine Literatur darüber entstanden, so reich wie über kein anderes Werk der Malerei. Eine lange Reihe von Erklärungsversuchen haben sich abgelöst, die alle voneinander abweichen, selbst in der Grundfrage: welche einheitliche Idee, welcher ganz reelle Vorgang ist der Träger der äußeren Erscheinung?

Und doch kann nur eine Lösung die richtige sein, d. h. den Vorgang und die Idee erfassen, welche der Künstler in seiner Schöpfung zur Darstellung bringen wollte. Wie war es trotzdem möglich, daß man mehr als ein Dutzend verschiedene Deutungen aufstellen konnte und daß die seit so langer Zeit mit lebhaftem Interesse gepflogene Erörterung selbst in der Kardinalfrage keine Klärung brachte? Um über den Grund dieser merkwürdigen Tatsache klar zu werden und den Punkt zu entdecken, wo eingesetzt werden muß, um vielleicht doch noch eine einheitliche Auffassung zu ermöglichen, müßten wir die aufgestellten Lösungen auf ihren Wahrheitsgehalt prüfen. Es würde aber hier zu weit führen, alle der Reihe nach zu untersuchen. In der Voraussetzung, daß das Neuere auch das Bessere, beschränken wir uns auf die zwei neuesten Versuche und ziehen das, was von den früheren Deutungen auch heute noch beachtenswert erscheint, im Lauf der weiteren Untersuchung herbei. Die zwei neuesten Lösungsversuche können auch unbedenklich für alle andern stehen, da sie sich als die beiden letzten Glieder der zwei hauptsächlichsten Deutungsreihen darstellen.

Auf katholischer Seite haben von jeher die Erklärungen, welche in der Disputa eine Verherrlichung der heiligsten Eucharistie erblicken, am meisten Anklang gefunden. Am konsequentesten durchdacht und theologisch am tiefsten begründet wurde die eucharistische Deutung von Prälat Dr. Friedrich Schneider [1]; seine Auffassung ist in erweiterter Form in die Pastorsche Papstgeschichte [2] übergegangen. Den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Komposition bildet darnach

---

[1] Katholik 1896 I, S. 35 ff.
[2] Päpste [3] III, 761 ff.

«die Monstranz mit der hl. Hostie, der eucharistische Christus als der wahre Mittelpunkt alles theologischen Wissens»,[1] ja Raffael verherrlicht die Eucharistie nicht bloß als Zentralgeheimnis der Theologie, sondern selbst als Urquell aller Wissenschaft und Kunst. «Vom Allerheiligsten geht alle Erleuchtung und Wissenschaft aus»,[2] «es beschäftigt nicht bloß die großen Lehrer und Theologen, es begeistert auch Dichter und Künstler».[3] «Die Heiligen im Himmel und die Legionen von Engeln scheinen nur sichtbar zu werden, um das große Geheimnis auf Erden zu verherrlichen».[4]

Diese Deutung, verflochten in eine herrliche Abhandlung über die Eucharistie, mag für den Katholiken und zumal für den katholischen Theologen etwas Bestechendes haben. Allein wir haben schon weiter oben hervorgehoben, daß die frühesten Studien überhaupt keinen Altar enthalten und daß keiner ergänzt werden kann. Sollte Raffael unter der Arbeit seinen ursprünglichen Plan völlig verworfen und ein ganz anderes Thema gewählt haben? Unmöglich wäre dies ja freilich nicht.

Worauf gründet aber diese Deutung? «Wie die sofort entgegentretende Anordnung des Bildes zeigt, ist die Eucharistie der Mittelpunkt und hier muß eingesetzt werden, um die Erklärung des Ganzen, namentlich den Zusammenhang der untern Hälfte mit der obern zu gewinnen.»[5] Allein was ist damit für die inhaltliche Erklärung des Fresko gewonnen, wenn die Monstranz äußerlich den Mittelpunkt bildet? Wer wollte auch nur beweisen, daß dies nicht bloß zufällig, sondern von seiten des Künstlers gerade so beabsichtigt ist? Der Altar mit der Monstranz könnte doch wohl schlechterdings nirgends anders stehen als da, wo er eben steht. Und bildet denn die Monstranz in Wirklichkeit den Mittelpunkt des Ganzen? Wer sich ohne vorgefaßte Meinung fragt, welche Figur etwa als Mittelpunkt gelten könne, kann doch nur auf die Taube des Heiligen Geistes raten. Und in Wahrheit ist der Kopf der Taube der genaue Mittelpunkt der Höhenachse des Bildes.[6] Also kann das Geheimnis der Disputa nicht

---

[1] S. 778.
[2] S. 780.
[3] S. 782.
[4] S. 779.
[5] Schneider, Katholik 1896 I, S. 35.
[6] Wölfflin, Klassische Kunst (^{3}1904) 84. Es wird wohl niemand, wenn er von dem Mittelpunkt des Fresko spricht, an den genauen mathematischen Mittelpunkt der unregelmäßigen Fläche, d. h. an den Schwerpunkt denken. Uebrigens läge auch dieser auf der Höhenachse ziemlich näher bei der Taube als bei der Hostie.

darin liegen, daß die Eucharistie den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Die eucharistische Deutung beruht somit auf einer unzutreffenden Voraussetzung, mit welcher sie fällt.

Erschien hier die Eucharistie als der Mittelpunkt des Ganzen, so erblickt umgekehrt der Autor des neuesten Lösungsversuchs [1] in dem erhöhten Christus die Hauptsache der ganzen Darstellung. Zum Beweis für die Behauptung, daß der verklärte Erlöser als Hauptfigur des ganzen Bildes hervortrete, beruft er sich auf die oben [2] angeführten Worte Overbecks, dessen Autorität niemand angreifen werde. Ein Gutachten Overbecks hat als das eines bedeutenden Künstlers Gewicht. Allein für genannte Auffassung legen seine Worte in keiner Weise Zeugnis ab. Der erste Blick, sagt er, falle auf die Herrlichkeit Gottes und des eingeborenen Sohnes — und daß die Taube dem Auge sich weniger aufdrängt als volle Mannsgestalten, das ist keine Eigentümlichkeit der Disputa, das hat diese mit allen Dreifaltigkeitsbildern, in denen der Heilige Geist unter dem Taubensymbol erscheint, gemein. Overbecks Worte besagen also nicht mehr, als daß der erste Blick des Eintretenden von der Herrlichkeit der Trinität gefangen genommen wird.

Begreiflicherweise wird mit der Auffassung, daß der verklärte Christus den Mittelpunkt des Ganzen bilde, auch gar nicht voller Ernst gemacht. Später erscheint wieder der Altar mit der Hostie als Mittelpunkt für die untere Hälfte und zeigt die Monstranz durch ihre Stellung den inneren Zusammenhang der hl. Hostie mit dem genau darüber befindlichen Christus an. [3] Damit geht das neue Lied in die alte Melodie über.

Minjon unterscheidet streng zwischen der «ästhetischen Idee» und dem «unmittelbaren künstlerischen Vorwurf» des Bildes. Als ästhetische Idee wird aus der Ueberschrift (divinarum rerum notitia) und dem Gegensatz zur Schule von Athen «die wunderbare, bis in die Tiefen der Gottheit hineinragende Erhabenheit der christlichen Offenbarungswissenschaft» abgeleitet. [4] Allein aus den gleichen Quellen, die eben viele Nüancen des Gedankens zulassen, sind schon so viele verschiedene «ästhetische Ideen» geflossen, daß jede nur die Bedeutung einer subjektiven Ansicht beanspruchen kann. Wenn nun aber Minjon

---

[1] Dr. E. Minjon, Studien über Raffaels Disputa, Hist.-pol. Blätter 135 (1905 I) 676 ff.

[2] S. 15 f.

[3] S. 694.

[4] S. 681 ff.

aus dieser höchst problematischen «ästhetischen Idee» dem Künstler vorrechnet, was er darstellen mußte, so liefert er damit nicht «den vollgültigen Beweis dafür, daß er aus dem Geiste Raffaels heraus seine Schöpfung verstehe und die Idee, welche er zur Darstellung bringen wollte, in der Tat fixiert habe»,[1] sondern nur einen sogenannten Circulus vitiosus. Einem mit glücklicher Erfindungsgabe gesegneten Künstler könnte es nicht schwer fallen, noch in einem Dutzend anderer Kompositionen die bis in die Tiefen der Gottheit hineinragende Erhabenheit der christlichen Offenbarungswissenschaft zu verherrlichen. Die Form, die äußere Komposition des Kunstwerks, ist das Gegebene; es gilt einfach, aus dieser Form den vom Künstler vorgestellten Vorgang festzustellen, die Idee, welche er verherrlichen wollte, ergibt sich dann wie bei den drei anderen Freskobildern ganz von selbst.

Den «unmittelbaren künstlerischen Vorwurf» beschreibt Minjon folgendermaßen: «Eine Kirchenversammlung größten Stils erblicken wir, bei der die lehrenden und hörenden Stände in ihrer eigentümlichen Stellung, ihrer erkennenden Tätigkeit gegenüber der christlichen Offenbarung dargestellt sind zugleich mit der sichtbaren Beziehung ihrer Glaubenswissenschaft zum Gottmenschen und dem konkreten Inhalt derselben, Gott und Gottestat der Offenbarung in der Schöpfung, Erlösung und Heiligung».[2] Die untere Versammlung stellt die lehrende und hörende Kirche dar. Schon die Tatsache, daß die äußersten Gruppen in der Ebene, die übrigen auf den Altarstufen stehen, machen den Gedanken an einen solchen inhaltlichen Gegensatz notwendig.[3]

Wenn Raffael einen Altar in die Mitte der Versammlung setzen wollte und ihn, wie dies doch gewöhnlich der Fall ist, um einige Stufen erhöhte, konnte er es kaum anders einrichten, als daß ein Teil der Anwesenden auf die Stufen, ein anderer in die Ebene zu stehen kam. Solange man also keinen positiven Anhaltspunkt dafür hat, darf man die in der Ebene Stehenden nicht schon deswegen als hierarchisch inferior betrachten. Wodurch sind z. B. gegenüber der linken äußersten Gruppe, die sich sichtlich sehr lebhaft an der Handlung beteiligt, die drei Jünglinge auf den Stufen nebenan und die übrigen Laien auf den Stufen als Glieder der lehrenden Kirche charakterisiert? Ist es überhaupt richtig, daß die beiden äußersten Gruppen in der Ebene stehen? Es ist wohl wahr, daß die rechte Seite aus drei Gruppen besteht. Aber die stark vortretende Papstgestalt gehört mit zur

[1] S. 684 f.
[2] S. 679.
[3] S. 694 f.

äußersten Gruppe. Wenn wir recht verstehen, will das Minjon selber beweisen.[1] Daraus ergibt sich ein doppelter Widerspruch: ein Teil der «hörenden Kirche» (nämlich eben der Papst der äußersten Gruppe) steht nicht in der Ebene, sondern auf der untersten Stufe, und eben dieser Papst, der doch zur «hörenden Kirche» gehört, ist dann wieder «nach Raffaelischer Anschauung und Darstellungsweise unstreitig der Vertreter und Repräsentant des obersten Lehramts der Kirche».[2] Die ganze Auffassung der untersten Bildzone ist hinfällig.

Minjon hat erstmals in weitestgehendem Maß das Kolorit, von dem er behauptet, daß es am besten in den Inhalt der Figuren und Gruppen und ihr gegenseitiges Verhältnis einführe,[3] zur inhaltlichen Erklärung des Kunstwerks verwertet. Hätte er nur nachweisen wollen, daß der Künstler sein Kolorit auf gewisse gleichmäßig austönende Akkorde stimmte, so hätte er das Verdienst gehabt, eine Beobachtung, die bisher niemand hervorhob, weil sie selbstverständlich ist, eigens betont zu haben. Er geht aber viel weiter und baut auf dem Kolorit seine Erklärung auf. Nun war der Künstler in der unteren Zone, wo wir Ordenshabite und Kardinalstrachten über die ganze Reihe hin zerstreut sehen, von vornherein in der Wahl des Kolorits gar nicht frei. Man erfährt denn auch nur, daß das tiefe, rot unterlegte Blau des Kleides des aufrechtstehenden von den drei Jünglingen in der linken Mittelgruppe (also das Kolorit einer halben Figur einer Nebengruppe!) diese in nächste Beziehung setze zur entgegengesetzten Mittelgruppe, wo Bonaventura das entsprechende tiefdunkle kräftige Rot (Kardinalspurpur!) zeige; ebenso entspreche das Blau und Gelb der beiden vermittelnden (heranschreitenden) Figuren dem Gelb des Papstes gegenüber und dem Blau der auf diesen weisenden Figur.[4] Für die obere Hälfte stellt Minjon folgendes Ergebnis fest: «Adam und Jakobus zeigen die Farben Christi, wenn auch in dunklerem Ton, Petrus und Johannes, David und Paulus, Abraham und Moses die Marias und des Täufers, die beiden Leviten und Krieger diejenigen, welche wir an Gottvater und dem Empyreum finden, ein Farbenfortschritt, der genau dem Inhalt der dargestellten Personen entspricht.[5] Hätte er die Rechenprobe gemacht, d. h. sich die Fragen überlegt, welcher genaue Inhalt die beiden Leviten und die beiden

---

[1] S. 697; vgl. unten S. 23.
[2] S. 695.
[3] S. 690 f.
[4] S. 697.
[5] S. 692 f.

Krieger enger als die acht andern Personen mit Gottvater und wiederum enger mit diesem als mit Christus oder als mit Maria und Johannes verbinde, ferner wodurch denn Petrus und Johannes, David und Paulus, Abraham und Moses zu Maria und Johannes inhaltlich in näherer Beziehung stehen als die sechs anderen Auserwählten, warum diese Verbindung enger sei als ihr Verhältnis zu Christus oder Gottvater, dann hätte es ihm unmittelbar klar werden müssen, daß er seine Entdeckung, die Farben führen am besten in den Inhalt ein, selber schlagend widerlegt habe. Scheinbar zutreffender ist die Beziehung zwischen Christus und Adam, denn Christus wird in der christlichen Literatur und Kunst oft genug dem Adam als der «zweite» oder als der «wahre» Adam entgegengesetzt. Aber muß dies auch hier zutreffen? Es gibt für die Aehnlichkeit ihres Kolorits eine viel einfachere und natürlichere Erklärung. Der Oberkörper Christi ist entblößt, damit die Seitenwunde sichtbar werde, Adam ist unbekleidet, damit er als der Paradiesesbewohner erkannt werden könne. Wenn nun der Künstler letzteren in demselben «Ton» in einer «tieferen Oktav» malte, so ist er damit, da Adam nach der allgemeinen Vorstellung kein Mohr war, in der Dissonanz (nicht Konsonanz) bis an die eben noch mögliche Grenze gegangen. Der Mantel einer Figur ähnelt dem Christi. Wer verbürgt, daß dieser Heilige Jakobus heiße? Und wenn diese Figur ihn darstellt, was verbindet ihn dann enger als die acht anderen mit dem Herrn? Blutsverwandtschaft? Aber Maria, die beiden Johannes und David sind doch auch mit dem Herrn verwandt. Das Gute ist nicht neu, das Neue nicht gut.

Diese Ausführungen mögen genügen, um die Haltlosigkeit der neuesten Lösungsversuche darzutun. Es könnte nun die Versuchung nahetreten, den Mittelweg zwischen beiden einzuschlagen und von der ganz richtigen Wahrnehmung auszugehen, daß der Heilige Geist der Mittelpunkt des ganzen Bildes ist. Auch auf dieser Grundlage ließe sich ein tiefer theologischer Inhalt in das Kunstwerk hineininterpretieren. Man könnte sich dabei mindestens ebensogut als für die eucharistische Deutung auf Vasari berufen, der die Ausgießung des Heiligen Geistes sehr scharf betont. Allein auch dieser Lösungsversuch müßte an der Schwäche kranken, daß er eben nicht auf der ganzen äußeren Form des Kunstwerks, sondern auf einer zufälligen Begleiterscheinung gründen würde. Dadurch müßte auch die Diagnose zu einseitig und zu eng werden.

Wollen wir nun nicht mit denjenigen Kunsthistorikern, welche dem theologischen Ideenkreis ferner stehen, auf eine inhaltliche, theologische Deutung der Disputa verzichten, dann müssen wir durch eine sorgfältige Analyse der ganzen Komposition eine solide Basis gewinnen, die jedermann anerkennen muß. Den Weg, den wir dabei einzuschlagen haben, hat Heinrich Wölfflin in seiner vorzüglichen Einführung in die italienische Renaissance[1] gewiesen. Er schreibt über die Raffaelischen Fresken in der Camera della Segnatura: «Wer den guten Willen hat, den Bildern näher zu kommen, wird kein anderes Mittel finden, als Figur um Figur zu analysieren und auswendig zu lernen und dann auf die Verbindungen zu achten, wie ein Glied das andere voraussetzt und bedingt. Das ist der Rat, den schon der Cicerone gibt. Ich weiß nicht, ob ihn viele befolgt haben. Man darf die Zeit nicht sparen. Es braucht viel Uebung, um nur einmal festen Boden zu gewinnen. Unser Sehen ist so oberflächlich geworden durch die Masse der illustrierenden Tagesmalerei, wo es nur auf einen ungefähren Gesamteindruck ankommt, daß wir solchen alten Bildern gegenüber wieder mit dem Buchstabieren anfangen müssen.»

Wollen wir nicht immer neue Ideen, welche der Künstler vielleicht nie gedacht hat, in dessen Werk hineintragen, sondern aus diesem heraus Idee und Handlung erkennen, die sein Schöpfer versinnlichen wollte, so müssen wir wieder anfangen mit Buchstabieren, müssen die Buchstaben zu Silben, die Silben zu Wörtern und diese schließlich richtig zu einem ganzen Satz verbinden. Mit dem klar erfaßten Wortbild stellt sich der Wortsinn von selbst ein. Mit anderen Worten: wir müssen, von der Betrachtung der Einzelfigur ohne jegliche Rücksicht auf ihre inhaltliche Bedeutung ausgehend, die Verbindung der Figuren zu Gruppen, der Gruppen zu Zonen und dieser wieder unter sich richtig zu erfassen suchen. Sind wir erst über die Anordnung der ganzen Komposition klar geworden, dann stellt sich aus der äußeren Form der zugrunde liegende Vorgang und der Grundgedanke von selber ein.

Versuchen wir, auf dem vorgezeichneten Weg dem Problem näher zu treten. Wir wenden uns zunächst dem Halbkreis der Gläubigen, näherhin der rechten Seite zu. Zunächst dem Altar sind die beiden Kirchenlehrer Ambrosius und Augustinus dadurch kenntlich gemacht, daß in die Heiligenscheine ihre Namen eingeschrieben sind. Das Buch

---

[1] Klassische Kunst (³1904) S. 83 f.

vor Augustinus zeigt außerdem auf dem Schnitt die Bezeichnung De civitate Dei. Die beiden Kirchenlehrer gehören natürlich aufs engste zusammen. Mit Ambrosius steht der Greis im blauen Philosophenmantel (neben dem Altar) äußerlich und geistig in Verbindung. Im Hintergrund zwischen ihm und Ambrosius sieht man einen Mönch, der lediglich die Aufgabe hat, die Lücke, die in der Reihe entstünde, auszufüllen. Der schreibende Jüngling ist ein Anhängsel von Augustinus, der ihm diktiert. Bei Augustinus zeigt die Reihe der Gestalten einen tieferen Einschnitt.

Es folgen Thomas von Aquino (Name im Heiligenschein), ein nicht bezeichneter Papst und Johannes Bonaventura (Name im Heiligenschein). Diese drei Theologen bilden, wie unmittelbar ersichtlich, eine eng geschlossene, selbständige Gruppe. Abermals folgt in der Komposition ein tiefer Einschnitt.

Mit der stark vortretenden Papstgestalt, die sich anschließt, sind weiterhin zwei Laien äußerlich verbunden: ein stämmiger Mann in antiker Gewandung weist den vorn über die Brustwehr gebeugten Jüngling auf den Papst hin. Hinter diesen drei Hauptgestalten erblickt man in kleinerem Maßstab noch eine Anzahl Nebenfiguren, welche den Hintergrund füllen. So weist die rechte Seite drei Gruppen mit je drei Hauptpersonen auf.

Entsprechend der rechten Seite gehören bei der entgegengesetzten Hälfte die beiden Kirchenväter Hieronymus und Gregor der Große mit dem Priester im Pluviale zu einer Gruppe zusammen. Der kniende Mönch dient nur als Füllsel. Hieronymus ist an der traditionellen Kardinalstracht, dem Löwen und den beiden Büchern mit den Titeln Biblia und Epistolae, Gregor an der Tiara und dem Buch mit dem Titel Liber moralium kenntlich, und zu allem hin ist beiden noch der Name im Heiligenschein eingeschrieben.

Dem Papst auf der untersten Stufe rechts entspricht auf der Gegenseite der schlanke Jüngling, den ein auffallender Einschnitt in der Komposition von den benachbarten Jünglingen trennt. Auch diese Gestalt bildet äußerlich und geistig eine Einheit mit zwei weiteren Hauptfiguren, dem Greise, der, auf die Schranke gestützt, in sein aufgeschlagenes Buch deutet, und dem Laien, der unentschieden zu schwanken scheint zwischen dem Inhalt des Buches und Christus, auf welchen der Jüngling hinweist als auf «den Weg, die Wahrheit und das Leben». Hinter dieser Gruppe ist noch der Kopf eines Jünglings sichtbar, der über die Schulter des Greises in dessen Buch schaut. Eine Reihe weiterer Statisten, Theologen und Laien, dienen der Hauptgruppe als Folie.

Zwischen dieser äußersten Gruppe und den Kirchenvätern verbleibt nun auch auf dieser Seite eine mittlere Hauptgruppe, bestehend aus den beiden Bischöfen und dem vorschreitenden Laien. Nebenmotive dazu bilden die drei Jünglinge, die mit kindlicher Neugier herandrängen und anbetend niederknieen, sowie die vier dahinter disputierenden Mönche.

So bekommen wir auf jeder Seite drei Hauptgruppen mit je drei Hauptpersonen. Alle übrigen Figuren sind in kleinerem Maßstab gehalten. Sie dienen nur als Füllfiguren oder bilden, wenn man so will, «den Chor, der die Gedanken und Empfindungen der Hauptpersonen erläutert».[1]

Wie die beiden Gruppen der Kirchenväter beweisen, gehören die vom Altar aus symmetrisch stehenden Gruppen ihrerseits wieder zu einer Einheit zusammen. Somit ergeben sich drei Gruppenpaare: 1. die Gruppen der Kirchenväter rechts und links am Altar; 2. Thomas von Aquin, der Papst und Bonaventura einer-, die beiden Bischöfe und der Laie andrerseits; 3. die beiden äußersten Gruppen mit dem Papst und dem blondgelockten Jüngling an der Spitze.

Diese Gruppen sind aber nicht bloß äußerlich aneinandergereiht, sondern es ist auch ein innerer Zusammenschluß wahrzunehmen. Der auf die linke Schranke gelehnte Greis scheint den beiden andern gegenüber einen Satz in seinem Buch mit Hartnäckigkeit zu verteidigen; sein Hintermann ist noch schwankend, dagegen der Jüngling an der Spitze der Gruppe — «was kein Verstand der Verständigen sieht, das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt» — weist die beiden hin auf den Altar mit einer ruhigen, überzeugungsvollen Handbewegung.

Analog ist die Handlung der rechten äußersten Gruppe. Der Jüngling hat sich mit irgend einer Frage an den älteren Laien gewandt, dieser weist ihn aber weiter an den Papst, der durch seine ausdrucksvolle Geste und den zuversichtlich auf den Heiligen Geist gerichteten Blick ein eindringliches Sursum predigt. So aufgefaßt wirkt auch diese Gestalt wahr und monumental. Alle Erklärungen dieser Figur mit frommem Staunen, heiliger Begeisterung und ähnlichem können den Eindruck gespreizter, unwahrer Theaterpose nicht verwischen.

Im nächsten Gruppenpaar ist es je die Mittelfigur, welche dem in der Gruppe vibrierenden geistigen Leben seine Richtung gibt. Bonaventura liest in einem Buch. Thomas ist in tiefes Nach-

---

[1] Vgl. S. 35.

denken versunken. Der Papst in ihrer Mitte blickt auf die Monstranz hin.

Gegenüber der Laie im gelben Mantel scheint auf die Schriften der Kirchenväter hinzuweisen. Der jüngere Bischof meditiert. Die mittlere Gestalt, der Bischof mit dem bildnismäßigen Charakterkopf, schaut festen Blicks empor zum Heiligen Geist. Wir haben hier also dieselbe Doppelbeziehung auf Eucharistie und Heiligen Geist wie im äußersten Gruppenpaar, nur in umgekehrter Reihenfolge.

Dieselbe Erscheinung kehrt in den Vätergruppen wieder, nur daß die Rollen abermals vertauscht sind. Der Greis im Priesterornat weist mit beiden Händen auf den Altar mit der Monstranz hin, der andere im Philosophenmantel deutet mit der hochgestreckten Rechten neben der Monstranz empor zum Heiligen Geist. Es sind zwei Namenlose, welche hier die Doppelbeziehung ausdrücken. Von den vier großen Kirchenlehrern, diesen «Pfeilern der ganzen Komposition» deutet keiner äußerlich an, daß er sich mit Altar und Eucharistie beschäftige. Umso auffälliger ist ihre Beziehung zum Heiligen Geist hervorgehoben. Hieronymus forscht in der Bibel, die er energisch auf die Kniee gestemmt hat, Augustinus diktiert dem Jüngling seine Glaubensweisheit, Gregorius und Ambrosius aber richten ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Heiligen Geist, Ambrosius insbesondere mit einem fast visionären Ausdruck, so daß man glauben möchte, er werde eben zu dem seinen Namen tragenden Lobgesang inspiriert. Das alles hat der Künstler bewußt und absichtlich so gemacht, um den oberflächlichen Eindruck, daß der Altar der einzige Mittelpunkt der Versammlung sei, hier in der Nähe des Altars wirksam zu paralysieren und den Blick hinaufzulenken zum Heiligen Geist. Diese Tatsache ist Vasari nicht entgangen. Er sagt, daß die Gottesgelehrten disputieren — nur die vier Kirchenlehrer entrollen und lösen, erfüllt vom Heiligen Geist, mit Hilfe der heiligen Schriften alle Fragen der von den Engelputten ihnen offen hingehaltenen Evangelien.

So lehrt eine aufmerksame Betrachtung der Komposition, daß die untere Zone in Wirklichkeit zwei Mittelpunkte hat, einen mehr äußerlichen im Altar mit der Monstranz und einen mehr geistigen, der aber in der Wirkung auf die Komposition vorherrscht, im Heiligen Geist. Das ist eine Tatsache, von welcher sich jedermann mit eigenen Augen überzeugen kann und muß, wenn sie auch vielleicht momentan befremdlich erscheinen mag. Anzunehmen, daß der von uns in jedem

Gruppenpaar und besonders in der Nähe des Altars festgestellte augenfällige Hinweis auf den Heiligen Geist nur zufällig sei, verbietet die strenge Gesetzmäßigkeit dieses Hinweises. Die Erklärung, daß eben nach dem unmittelbaren Eindruck der Altar den Mittelpunkt der unteren Hälfte bilde, während der Heilige Geist zur oberen Darstellung gehöre, würde die Frage nicht lösen, sondern bloß ignorieren. Zudem könnte ein solches Zerhauen des Knotens nicht das Geringste nützen; damit wäre die Frage nicht beseitigt, sondern bloß verschoben, nämlich auf die Studienzeichnungen zur Disputa, wo sie uns später abermals beschäftigen wird.

Wir kommen also um die Tatsache nicht herum, daß der Heilige Geist den beherrschenden Mittelpunkt der unteren Zone bilde. Ganz dieselbe Komposition zeigt auch Pinturicchios Ausgießung des Heiligen Geistes (im Appartamento Borgia), die wahrscheinlich Raffaels Vorbild für die untere Partie der Disputa war. Pinturicchio verlegt den ganzen Vorgang in eine herrliche Ideallandschaft, in deren Hintergrund man wie in der Disputa die Türme einer Stadt erblickt. Im Vordergrund stellt der Künstler zehn Apostel in einer Reihe auf, die acht inneren in Front-, die beiden äußersten in Profilstellung. In der Mitte der Reihe kniet die Muttergottes (gegen den Beschauer blickend), rechts und links von ihr knieen vor der Front in Profilstellung die beiden letzten Apostel. Ueber der ganzen Gruppe schwebt der Heilige Geist, umgeben von einem Kreis beflügelter Engelköpfe. Die beiden äußersten Apostel (in Profilstellung) blicken auf den Heiligen Geist, und der eine von ihnen streckt sogar die gefalteten Hände nach ihm empor; ebenso blickt der eine der beiden knieenden Apostel zum Heiligen Geist empor. Die ganze Gruppe hat also zwei Mittelpunkte, den einen in der knieenden Maria und einen zweiten, der doch die Hauptsache am Ganzen ist, in der Taube des Heiligen Geistes, genau so wie die untere Partie der Disputa im Altar und im Heiligen Geist. Der Komposition nach unterscheiden sich beide Darstellungen absolut nicht. Es fragt sich nur, ob sie auch der Vorstellung nach so vollkommen übereinstimmen. Bei Pinturicchio ist der Heilige Geist den Aposteln sichtbar, ist er dies auch den Theologen um den Altar der Disputa? Die Antwort hängt von der andern Frage ab: wie greift die Darstellung der oberen Hälfte in die der unteren ein? Die einen Erklärer sagen: die versammelten Theologen und Gläubigen tauschen ihre Meinungen aus über das Geheimnis, das sie auf dem Altar vor sich haben, da öffnet

sich plötzlich der Himmel und die Gottheit offenbart sich ihnen; nach den andern ist die geoffenbarte Gottheit über dem Altar schon sichtbar, als ein innerer Drang die Gläubigen herbeiführt, die nun über das, was sie vor sich sehen, zu disputieren anfangen. Allein in beiden Fällen wäre die in der unteren Zone vorgestellte Handlung gleich unwahr, ja unmöglich. Der Künstler kann sich die Handlung nur so vorgestellt haben, daß die auf der Erde versammelten Theologen von dem Vorgang, der sich über ihnen abspielt, überhaupt nichts sehen. Diese Kompositionsart ist auch in der Renaissancekunst nichts Seltenes. Man erinnere sich z. B. an Raffaels Assumptio. Ein Kreis von Christen umgibt das leere Grab; durch die zum Himmel emporgerichteten Blicke deuten sie an, daß Maria dahin aufgenommen worden ist. Der Beschauer sieht nun aber über dieser Szene, durch eine Wolke gegen die untere abgeschlossen, eine zweite Darstellung, wie Maria eben im Himmel gekrönt wird. Unsere Annahme, daß die Personen der unteren Zone in der Disputa den überirdischen Vorgang gar nicht sehen, hat nichts Bedenkliches.

Aber dadurch wird die These, daß der Heilige Geist der eigentliche Mittelpunkt der unteren Versammlung sei, die ihn doch gar nicht sieht, und daß er sogar die ganze Anordnung bestimme, scheinbar noch schwieriger. Allein die Tatsache ist vorhanden und sie ist nicht ohne ihresgleichen. Raffael hat später in der Transfiguration dieselbe Eigentümlichkeit der Komposition wiederholt. Jesu Jünger haben sich, müde von des Tages Mühen, am Fuß eines Bergkegels niedergelassen. Der Herr aber ist mit den dreien, die Zeugen der Verklärung werden sollten, auf den Berg hinaufgestiegen. Der Künstler schildert nun zwei verschiedene Szenen. Auf dem Gipfel des Berges erblickt man den verklärten Jesus und neben ihm schwebend Moses und Elias, während die drei Apostel, geblendet von der Herrlichkeit des Verklärten, am Boden liegen. Die Apostel unten sehen von dem Vorgang nichts, sonst würden auch sie zu Boden geschmettert werden. Um aber die Herrlichkeit des Verklärten künstlerisch noch zu erhöhen, schildert Raffael unter freier Verwertung einer Notiz im Lukasevangelium unten eine mit der Verklärung kontrastierende Szene. Eine Gruppe von Personen bringt einen besessenen Knaben, der sich toll gebärdet, herbei. Die Leute wollen ihn zu dem großen Wundertäter bringen, der alle Krankheiten heilt und Teufel austreibt. Die Apostel aber können nur den Bescheid geben, daß ihr Meister, der helfen könnte und gewiß auch helfen würde, wenn er da

wäre, augenblicklich auf dem Berg oben sei. Zwei von ihnen, die gleichsam den Bescheid aller äußerlich zusammenfassen, deuten mit dem Arm empor nach der Stelle, wo sie den Herrn wissen. Auf der andern Seite der Bildzone deutet ebenfalls einer mit dem Arm genau nach der Stelle, wohin die beiden Jünger zeigen, der Bitte der Ankömmlinge, die Apostel möchten doch ihren Meister bitten, daß er komme und den Unglücklichen erlöse, den äußerlichen Ausdruck verleihend. Gewiß ist zunächst der besessene Knabe der äußere Mittelpunkt der unteren Gruppen. Aber der eigentliche, für die Personen am Fuß des Berges freilich gar nicht sichtbare Mittelpunkt ist Christus. Er ist dies nicht bloß geistig d. h. in der Vorstellung der unteren Personen, sondern auch der Komposition nach, weil der Künstler aus der Begebenheit den Moment herausgreift, in welchem die drei die Gedanken und Empfindungen der beiden Gruppen zusammenfassenden Gesten auf Jesus hinzeigen. Für den Beschauer ist Christus auch äußerlich der Mittelpunkt der unteren Zone, denn er sieht an der Stelle, wo die Arme hindeuten, Jesus selber und zwar sieht er zugleich den augenscheinlichen Beweis, daß Christus alle Gewalt hat im Himmel und auf Erden, auch die Macht über die Dämonen, denn er erblickt den verklärten Gottessohn.

Genau wie in der Verklärung ist in der Disputa die Komposition der unteren Zone zu erklären. Allerdings ist zunächst der Altar ein äußerer Mittelpunkt, aber der eigentliche, geistige Mittelpunkt ist der Heilige Geist. Die um den Altar versammelten Theologen und Gläubigen, welche die Offenbarungswahrheit zu ergründen suchen, wissen, daß sie das nicht aus sich allein vermögen, sie wissen aber auch, daß ihnen von oben der verheißene Heilige Geist beisteht. Deshalb weist ein Teil von ihnen, die Empfindungen aller ausdrückend, vertrauensvoll empor zum göttlichen Erleuchter. Diesen sieht der Beschauer an der Stelle, wo ihn die Männer um den Altar nur im Geiste, in der Vorstellung sehen, auch sichtbar. Der Altar der Disputa aber ist, sowenig als der besessene Knabe in der Transfiguration, der eigentliche Mittelpunkt des Ganzen oder auch nur der unteren Bildzone. Sowenig als Pinturicchios Herabkunft des Heiligen Geistes eine Anbetung Mariä oder die Raffaelische Verklärung eine Verherrlichung der Besessenheit, ebensowenig will die Disputa in erster Linie oder ausschließlich eine Verherrlichung der Eucharistie sein. Der Altar könnte, da er nicht in dem Maße für die Handlung notwendig ist, wie der Besessene für die untere Szene in der Verklärung, sogar fehlen, und er fehlt in den frühesten Studienblättern tatsächlich.

Damit scheidet die ganze Gruppe der Deutungen, welche in der Disputa einzig oder in erster Linie eine Verherrlichung der Eucharistie erblicken, wie auch die Gruppe der Erklärungen, welche zwei gleichwertige Bildhälften annehmen und in der unteren die Offenbarung des eucharistischen, in der oberen die des verherrlichten Christus oder der hlst. Dreifaltigkeit finden, somit die ganze lange Reihe aller bisherigen Lösungsversuche, aus dem Kreise der Möglichkeiten aus.

Was soll nun die Versammlung darstellen? Wir mußten schon oben die neueste Erklärung, welche den Ständeunterschied der lehrenden und hörenden Kirche erkennen will, als unzutreffend abweisen.[1] Erinnern wir uns wieder an Vasaris Bericht. Vielleicht leitet er auf die richtige Fährte. Vasari schreibt, die hl. Lehrer der Christenheit bereden sich zu sechsen, zu dreien, zu zweien nach der Geschichte (per la storia). Das kann doch nichts anderes heißen als ihre Anordnung sei nach dem historischen Gesichtspunkt getroffen.

Hier müssen wir auf einen Deutungsversuch zurückgreifen, der vor mehr als einem halben Jahrhundert auftauchte, aber sogleich den entschiedensten Widerspruch erfuhr. Angeregt durch den Kellerschen Stich (1857) veröffentlichte der Bonner Theologieprofessor J. W. J. Braun eine umfangreiche Monographie über die Disputa (Düsseldorf 1859). In der Gesamtauffassung ging er nicht über die von den früheren Erklärern hinaus, die im Freskobild Himmel und Erde, die triumphierende und die streitende Kirche vereinigt sahen. In der unteren Hälfte dagegen fand Braun die Geschichte der Theologie dargestellt. Dies führte er in der Weise durch, daß er jede Figur nach ihrem Platz im Bild, ihrer Haltung und Bewegung, der Art und Farbe ihrer Gewandung mit einer ganz bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit identifizierte. Stellung, Mantel, Bart, Begeisterung des Mannes rechts am Altar erinnern an Justin, den Philosophen und Märtyrer.[2] Der Geistliche im grünen, goldgestickten Pluviale, der in lebhafter Erregung mit den beiden Armen nach der Monstranz deutet, kann nur der hl. Ignatius sein; denn Gold ist das in Liebe glühende Gelb, Grün die nie täuschende Hoffnung und Sehnsucht,

[1] Vgl. S. 19 f.
[2] 91 ff.

und das ist der Ausdruck der ignatianischen Briefe.[1] In den drei anbetenden Jünglingen (links) sieht er die Christianisierung der drei großen abendländischen Nationen der Franken, Engländer und Deutschen veranschaulicht.[2] Die höchst bedeutsame Erscheinung und der große, klare, heitere Geist lassen den rechts stehenden Träger der Tiara (auf der untersten Stufe) als «den glücklichsten und größten Repräsentanten der Kirche des Mittelalters», Innocenz III., erkennen; heute weiß man sicher, daß er einen ganz anderen Papst vorstellt. Gerade hinter ihm erblickt man einen Mönch mit Ordenstonsur; die Spuren von Schmerz und Leiden in seinem Gesicht charakterisieren ihn als den unglücklichen Fra Girolamo Savonarola, den wir doch offenbar in seinem Nachbar zur Rechten zu suchen haben.[3]

Diese Beispiele zeigen zur Genüge, wie subjektiv und unsicher eine derartige Einzeldeutung ist. Aber nicht diese Bedenken, sondern ästhetische und kunsthistorische Gesichtspunkte waren es, von denen aus A. Springer in einer Monographie (Bonn 1860) die Braunsche Deutung in Bausch und Bogen ablehnte. Sie lege, führt er aus, das entscheidende Gewicht auf die Seite des Inhalts. Der Beschauer trete vor das Bild mit der Frage: was und wen stellt die Gruppe, die Figur vor? Bei Werken, welche das Lehrhafte der Schilderung nicht betonen, werde dieser Standpunkt der Neugierde augenblicklich überwunden und das Auge wende sich sofort zum Genuß der schönen Form. Hier dagegen fehle ihm jede Muße, die letztere zu betrachten. Auch bei dem Künstler, argumentiert er weiter,[4] erscheint nicht die Phantasie, sondern der Verstand als das wirksame Organ. Es genügt nicht, daß ihm das Motiv in seinen allgemeinen Umrissen zur freien Belebung überliefert wird, da gerade die bestimmte Folge von Vorstellungen, die Richtigkeit der Schilderung im besonderen und einzelnen das Bedeutungsvolle des Werkes bildet. Die Zahl der darzustellenden Fi-

---

[1] S. 93 f.

[2] S. 104 f.

[3] Der Irrtum Brauns, der übrigens bis auf Bellori (Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del pal. apost. Vaticano, Rom 1695; p. 12: anch 'egli in profilo) zurückgeht, hat sich nicht bloß in der Disputa-Literatur fortgeschleppt, noch heutigen Tags verkauft die photographische Anstalt Anderson in Rom das Porträt des von Braun bezeichneten Mönchs als Savonarolabildnis. Dieses hat allerdings mit den bekannten Bildnissen des Klosterbruders in Florenz keine Aehnlichkeit. Dagegen der andere Mönch im Hintergrund zwischen diesem Pseudo-Savonarola und Dante, der genau wie auf allen Savonarolabildnissen die Kapuze über den Kopf geschlagen hat, trägt unverkennbar auch die gleichen Gesichtszüge.

[4] S. 13 f.

guren, ihre Stellung und Gruppierung, ihr Ausdruck und Charakter, alles wird dem Künstler vorher angegeben und verdankt keineswegs erst seiner schöpferischen Phantasie das Dasein. Nicht sein Auge oder sein künstlerischer Sinn entscheidet über das Formelle des Bilds. Da es galt, die Entwicklung theologischer Lehrbegriffe in der Disputa zu schildern, so mußte Raffael seine Aufmerksamkeit darauf richten, alle ihre Momente, wie sie die Wissenschaft nachgewiesen hat, zur Anschauung zu bringen, dieser Pflicht das Formgefühl unterzuordnen. Hätte er dieses auf Kosten der Richtigkeit der Darstellung walten lassen, so würde der Inhalt des Bildes verwischt, der didaktische Zweck vereitelt worden sein. Je nachdem die Wirksamkeit eines Theologen in ein früheres oder späteres Jahrhundert fällt, wird ihm der entsprechende Platz auf dem Bilde angewiesen. Zunächst dem Altar stehen die Männer des nachapostolischen Zeitalters, ihnen folgen die Männer der späteren Jahrhunderte in streng chronologischer Ordnung bis zu Raffaels Zeitgenossen, welche an die äußeren Enden der Reihen gestellt sind. Man sieht, daß der Zusammenhang der einzelnen Gestalten nicht wie sonst in dem Bilde selbst geschaut wird, sondern außerhalb desselben besteht, erst durch das theologische Studium erraten wird.

Springer sieht seinerseits[1] in der Disputa die Verbindung der triumphierenden Kirche, die sich um die geoffenbarte Gottheit schart, mit der am Altar versammelten streitenden Kirche. Hier unten erblickt er auf historischem Hintergrund — er nennt außer den vier Kirchenlehrern noch zehn historische Persönlichkeiten — das allgemeine ideale Moment verkörpert, wie die Erkenntnis des Göttlichen in den verschieden gearteten menschlichen Gemütern immer und ewig sich äußert, den geschichtlichen Typen der Kirchenlehrer die namenlose Gemeinde der Forschenden, Ahnenden, Gläubigen und Wissenden, lauter scharf ausgeprägte psychologische Charaktere in lebendiger, dramatischer Bewegung, gegenübergestellt. Diese Auffassung hat Springer auch in seine Biographie Raffaels und Michelangelos übernommen.

Brauns und Springers Auffassungen sind Extreme und darum einseitig. Man kann sich die Entstehung der Disputa unmöglich mit Braun so vorstellen, daß sich Raffael dreiundvierzig Namen, die als Träger je einer Phase der kirchlichen Literaturgeschichte eine erschöpfende Uebersicht über die Entwicklung der theologischen Wissenschaft bieten, chronologisch zusammenstellte oder zusammenstellen

[1] S. 35 ff.

ließ, dann von jeder einzelnen Persönlichkeit eine bis in die kleinsten Züge antiquarisch getreue Biographie malte. Eine solche Auffassung erweist sich schon durch einen Blick auf die Studienblätter als unzutreffend; denn die historischen Persönlichkeiten sind, wie wir sehen werden, erst in einem späten Entwicklungsstadium in die Komposition hineingekommen. Nicht in jedem nur zur Füllung des Raumes dienenden Statisten dürfen wir eine kirchengeschichtliche Größe vermuten. Und die historischen Persönlichkeiten, die als solche im Fresko wirklich kenntlich sind, erscheinen nicht als Gebilde eines pedantischen Geschichtsforschers, sondern als ideale Charakterfiguren, als die urwüchsigen Kinder einer frei gestaltenden Künstlerphantasie.

In diesem Sinn ist es jedoch von geringem Unterschied, ob der Künstler eine bestimmte historische Persönlichkeit oder eine namenlose Charaktergestalt schafft. Denken wir uns, um ein praktisches Beispiel anzuführen, der Figur, welche durch die Inschrift im Heiligenschein als St. Thomas kenntlich gemacht ist, statt dessen St. Dominikus beigeschrieben, gewiß hätte kein Kritiker Anlaß oder Möglichkeit, aus bestimmten Eigentümlichkeiten der Gestalt zu beweisen, daß der Künstler sich geirrt, daß diese Gestalt ja einzig und allein den Aquinaten vorstellen könne. Genau so könnte auch der hl. Dominikus oder ein anderer Dominikanerheiliger aussehen. Es ist also für den schaffenden Künstler wie für den ästhetischen Genuß dieser einzelnen Figur mehr oder weniger belanglos, welche von den möglichen Persönlichkeiten sie wirklich darstelle, aber für das Verständnis des ganzen Bildes kann es erfordert sein, daß ich mir gerade den hl. Thomas darunter denke. Die ehrfurchtgebietende Greisengestalt rechts am Altar bleibt gleich wundervoll, ob sie Justin den Märtyrer (so Braun) oder Boethius (Springer) oder Petrus Lombardus, wie andere meinen, oder irgend einen sonstigen christlichen Philosophen vorstelle; aber der Gesamtinhalt kann die eine oder andere Persönlichkeit ausschließen. Ob der Papst auf der untersten Stufe der rechten Seite wirklich Innocenz III. sei (Braun, Springer u. a.) oder ein anderer Papst, es ist und bleibt eine kraftvolle Papstgestalt. Aber das Verständnis des Ganzen kann eine bestimmte Persönlichkeit verlangen, andere ausschließen.

Bei solcher Auffassung vom künstlerischen Schaffen Raffaels bilden auch die Grundgedanken Brauns und Springers keineswegs so unversöhnliche Gegensätze. Wenn der Künstler, statt an beliebigen, namenlosen, einzig nach malerischen Rücksichten erfundenen Typen zu zeigen, wie sich die Erkenntnis des Göttlichen immer und ewig im Menschen

äußert, zur Darstellung gebracht hätte, wie sich diese Erkenntnis seit Jahrtausenden wirklich geäußert hat, wenn er sich aus den vielen Leuchten kirchlicher Wissenschaft die paar Hauptfiguren ausgewählt und die zeitlich zusammengehörigen auch auf dem Bild zu malerischen Gruppen vereinigt hätte, so wäre das doch auch nichts anderes, als was Springer in dem Fresko sieht, eine ideale Schilderung auf historischem Hintergrund, zugleich aber auch eine malerische Verherrlichung der Geschichte der Theologie. Das Gemälde würde sich dann von einer bloßen Bildergalerie kirchenhistorischer Persönlichkeiten ebensosehr unterscheiden als etwa Gobineaus Dichtung «Renaissance» von L. Pastors «Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance».

Betrachten wir die rechte Seite. Ambrosius, Augustinus, Thomas von Aquino, Bonaventura hat der Künstler durch Namensbeischrift bezeichnet; es folgen Innocenz III. (nach Springer), Dante, kenntlich an seinem Adlerprofil und dem Lorbeerkranz, und Savonarola. Soweit liegt doch deutlich die geschichtliche Anordnung zugrunde. Will nun von dieser Grundlage aus ein Erklärer für weitere Figuren nach Namen suchen und etwa in der Greisengestalt am Altar eine bestimmte Persönlichkeit vermuten, so wird er sich gewiß mit mehr Recht in der ältesten Kirche umsehen als an Boethius oder gar an Petrus Lombardus denken. Der Mönch hinter dem Philosophen und Ambrosius kann schon deshalb nicht, wie Springer meint, Dominikus sein, weil sein Habit ganz anders aussieht als der des Thomas von Aquino. Die Grundgedanken Brauns und Springers ließen sich ausgleichen zu einer Darstellung des idealen Moments, wie sich die Erkenntnis des Göttlichen seit Jahrtausenden im Menschen geäußert hat und daher auch immer sich äußern wird.

Eine gewisse geschichtliche Entwicklung ist in dem Halbkreis der Gläubigen sicher dargestellt, wie ja auch Vasari, vielleicht aus der römischen Ueberlieferung schöpfend, bezeugt.

Darum hat neuerdings wieder der Brixener Theologieprofessor Franz Bole[1] der historischen Deutung dieser Zone, aber in etwas anderer Form als Braun, das Wort geredet. In den beiden zunächst am Altar Stehenden erblickt er mit Braun die heiligen Ignatius und Justinus als Vertreter der scheidenden apostolischen Zeit. An sie schließt sich die überaus würdige Darstellung der späteren Kirchenväter und so füllt die patristische Zeit die ganze Mitte des Schau-

[1] Sieben Meisterwerke der Malerei (1893) 73 ff.

platzes. Den übrigen Raum füllt auf beiden Seiten die Scholastik des Mittelalters. Auf der rechten Seite nämlich sieht Bole eine Reihe von fünf scholastischen Theologen: in dem Mönch hinter Justinus und Ambrosius erkennt er Duns Scotus (das weiße Gewand läßt doch schwerlich einen Franziskaner vermuten!) oder auch (mit Braun) den Syrer Ephräm, weiterhin Thomas, Urban IV., der 1264 die Einsetzung des Fronleichnamsfests verkündete, Bonaventura und Innocenz III. Ihnen entsprechen links die zwei Bischöfe hinter Gregor dem Großen (Petrus Lombardus und Anselm von Canterbury) mit der Gruppe der vier Ordensmänner im Hintergrund (ein infulierter Benediktinerabt, ein Eremit, ein Franziskaner und ein Dominikaner), welche ohne Zweifel andeuten, daß der Riesenbau der scholastischen Theologie vornehmlich ein Werk der Orden ist. Die noch übrigen Anwesenden scheidet Bole in fünf Gruppen, in denen der echt theologische Geist abgeschwächt und alteriert erscheint: rechts die drei Laien, die im Hintergrund zum Vorschein kommen, mit den beiden Männern an der vorderen Schranke, dann die sechs Köpfe an dem Steinkoloß hin (mit Dante und Savonarola), links den in der Mitte der Reihe vorschreitenden Laien mit seinen drei Schülern, ferner den weisenden Jüngling mit den andern drei Laien an der Schranke, endlich im Hintergrund die Reihe von fünf Köpfen (mit Fiesole). Allein auch in dieser Form ist die historische Deutung nicht annehmbar. Das bedarf keines Beweises, sondern einfach eines Hinweises auf unsere frühere Analyse und namentlich auf die Studienblätter, die jeden Zweifel darüber ausschließen, daß hier die Figuren ganz irrig zu Gruppen zusammengezogen sind.

Wickhoff fand sich mit der Anwesenheit historischer Persönlichkeiten in andrer Weise ab.[1] «Der verwandelte Leib des Herrn steht in der Mitte, ein geläufiges Symbol des christlichen Glaubens, und um den Altar sind nicht etwa diese oder jene Heilige und Weise geordnet, sondern vier allgemein bekannte und immer zusammen genannte, die Kirchenväter. Damit aber ja kein Zweifel bleibe, schrieb Raffael ihre Namen in die Heiligenscheine. Unter der Menge, die sich in heiligem Eifer zudrängt, sind nur zwei durch beigeschriebene Namen bezeichnet, Thomas und Bonaventura, die Lichter der beiden neuen Orden. Dann sind noch drei durch Nachbildung ihrer individuellen Gesichtszüge kenntlich gemacht. Da ist der scharf geschnittene Kopf des Dichters der Göttlichen Komödie mit Lorbeer bekränzt, da

[1] Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. 1893, S. 50 f.

ist Fra Girolamo Savonarola, einst von Alexander VI. verfolgt wie der gegenwärtige Papst, der nun dem alten, unglücklicheren Leidensgefährten ein Denkmal der Erinnerung setzen wollte, und vorne endlich in reichen Pontifikalgewändern Sixtus IV., Julius' II. Oheim, vielen Lebenden noch persönlich bekannt und auch sonst im Vatikan abgebildet, knieend vor der aufschwebenden Madonna auf dem Altar der nach ihm benannten Kapelle und auf dem Fresko der Bibliothek, an seinem charakteristischen Profil und an den hochhinaufgezogenen Brauen leicht zu erkennen. — Wer sind die übrigen? Schon dadurch, daß einzelne wenige durch beigeschriebene Namen oder durch die Porträtköpfe aus der Menge hervorgehoben sind, bleiben die übrigen als Namenlose zurück, d. h. als Leute, nach deren Namen wir nicht fragen sollen. Nur vier, dem Sakrament zunächst, sind die eigentlich Handelnden, ein paar große Schriftsteller der wichtigsten Orden, der nationale Dichter, zwei hervorragende Zeitgenossen sind noch bezeichnet; doch nun genug, der Beschauer soll nicht durch biographische Notizen, die ihm etwa beifallen möchten, zerstreut werden. Die Aufgabe des Chores ist es, die Gedanken und Empfindungen der Hauptpersonen in mannigfacher Weise zu erläutern. Sie betrachten sie, sie reden zu ihnen, sie besprechen sich über das Gehörte. Alle Zustände geistiger Teilnahme sind hier verkörpert.»

Sachlich deckt sich diese Auffassung so ziemlich mit der Minjons von der lehrenden und hörenden Kirche, nur daß Wickhoff, formell richtiger, die passiven Teilnehmer über die ganze Zone verteilt sein läßt. Allein zu der Annahme, daß nur die Kirchenlehrer die eigentlich Handelnden seien, liegt kein Grund vor. Alle andern Gruppen beteiligen sich ebenfalls lebhaft aktiv an der Handlung. In dem andern Punkt aber ist Wickhoff sichtlich von einem richtigen Empfinden geleitet. Die auffallende Art und Weise, wie Raffael das halbe Dutzend der Bezeichneten aus der Zahl der übrigen Theologen und Laien hervorhebt und sie gegen jede etwaige Verwechslung schützt, muß ihren besonderen Grund haben, sonst hätte sich der Künstler den fast störenden, ganz einzig dastehenden Notbehelf, auch ohnehin kenntliche Persönlichkeiten durch Namensbeischrift gegen jede Mißdeutung zu sichern, ganz gewiß gespart. Die negative Erklärung, der Beschauer solle nicht nach den Namen der übrigen fragen, kann nicht befriedigen. Die Beischriften besagen positiv: die sechs bezeichneten Figuren stellen die vier großen abendländischen Kirchenlehrer, Thomas und Bonaventura und niemand anders dar. Du verstehst meine Idee nicht vollkommen, scheint der Künstler dem Beschauer sagen zu wollen, wenn du dich

in Bezug auf die sechs Bezeichneten irrst, umgekehrt aber muß dir meine Idee unmittelbar klar werden, wenn du nur diese paar Namen ganz sicher weißt. Mit diesen sechs Namen ist das Verständnis meines Gedankens für alle Zeiten gesichert. Falls du noch die eine oder andere von den übrigen Persönlichkeiten (z. B. an ihren individuellen Zügen) identifizieren kannst, mag dir dies als willkommener Prüfstein für die Richtigkeit deiner Auffassung und als Mittel zu einer erfreulichen Vertiefung derselben dienen, aber notwendig ist es zum Verständnis des ganzen Kunstwerks nicht. Grundvoraussetzung ist dabei allerdings, daß du die äußere Komposition richtig erfassest.

Und in der Tat ist die Idee, die Raffael mit der Einführung der historischen Persönlichkeiten verwirklichen wollte, gar nicht mißzuverstehen, sobald man über die äußere Anordnung der Gruppen klar geworden ist.

In das Gruppenpaar zunächst dem Altar hat der Künstler die vier großen abendländischen Kirchenlehrer gesetzt als Vertreter der ersten Blütezeit der theologischen Wissenschaft, jenes Zeitalters der großen dogmatischen Kämpfe, das aus den in Schrift und Ueberlieferung gegebenen Bausteinen den Wunderbau der christlichen Dogmatik aufführte. Die vier großen Kirchenlehrer sind sitzend dargestellt, um ihre Lehrautorität anzudeuten.

Im mittleren Gruppenpaar erblicken wir Vertreter jener zweiten Blütezeit der theologischen Wissenschaft, deren Höhepunkt durch die Namen eines Thomas von Aquino, des «Fürsten der Scholastik», und des dem großen Dominikaner ebenbürtigen Franziskanerkardinals Johannes Bonaventura bezeichnet wird. Der Papst zwischen den beiden Ordenstheologen hält in der Rechten einen Palmzweig, der vielleicht auf den Höhepunkt der päpstlichen Macht anspielt. Sollten wir einen bestimmten Papst nennen, der diese Idee im höchsten Maß verkörpert, wir müßten an Innocenz III. erinnern. Eben ihn wollen die meisten neueren Erklärer der Disputa in dieser Papstfigur erkennen, freilich unter einem ganz andern Titel, als den Verfasser einer herrlichen Schrift über die Messe. Auch das mag durch das Buch in seiner Linken und den auf die Eucharistie gerichteten Blick angedeutet sein. In der Nebengruppe der vier disputierenden Mönche mag man (mit Bole u. a.) einen Hinweis auf den hervorragenden Anteil der Orden am Riesenbau der Scholastik finden.

Die Personen, die im äußersten Gruppenpaar dargestellt sind, gehören notwendig einer jüngeren Zeit an. Jedermann fühlt, daß dieses äußerste Gruppenpaar so ganz anders geartet ist als die beiden inneren.

Sofort muß hier das Vorherrschen des Laienelements auffallen. Und doch kann man diese Laien nicht als die «hörende Kirche» und nicht als «das so notwendige passive Element» gelten lassen; denn gerade die einzig aus Laien zusammengesetzte linke Hauptgruppe beteiligt sich sehr aktiv an der Handlung. Wir müssen also wohl an diesem äußersten Gruppenpaar im Gegensatz zu den Leuchten der alten und der mittelalterlichen Kirche Vertreter der neueren oder, vom Standpunkt Raffaels aus gesprochen, der «modernen» Zeit erblicken.[1] Alle Personen der beiden Hauptgruppen, den Papst an der Spitze der rechten Gruppe ausgenommen, sind Laien. Im Hintergrund erblicken wir den Maler Fra Angelico (der Mönch auf der äußersten Linken trägt nach allgemeiner Ansicht dessen Züge) und den Dichterheros Dante, die gottbegnadeten Seher, die uns beide, jener mit dem Zauber der Farbe, dieser mit der Macht des Wortes, die Herrlichkeiten der christlichen Religion künstlerisch geoffenbart haben. Die ganze rechte Gruppe hebt sich ab von einem mächtigen Pfeilertorso, dem zwei Jahre zuvor (1506) durch Julius II. gelegten Fundament,[2] auf welchem die Peterskirche, der Mittelpunkt der Christenheit, in antiken Formen neu erstehen sollte. An der Spitze der Gruppe steht Sixtus IV. «Es liegt etwas menschlisch Rührendes darin», sagt Wickhoff,[3] «wie Sixtus IV. hervorgehoben wird, aber auch etwas von dem großen Zug in Julius' Wesen, wenn er die Würde seiner Familie von geistigen Verdiensten herleitet.» Wohl ist hier der Roverepapst, der Oheim des Auftraggebers, verewigt. Allein er ist auch der einzige, der diesen Platz einnehmen konnte. Denn ebensogut als die Kirchenväter, als Thomas von Aquino und Johannes Bonaventura, erscheint der Papst, der Sixtus' IV. Züge trägt, als Verkörperung einer großen kirchengeschichtlichen Epoche, als Vollbringer einer epochalen Tat, der Aussöhnung des Humanismus und der Renaissance mit dem Christentum. Wer war dazu eher berufen als Sixtus IV., der schon bei seinem Regierungsantritt als Beschützer der wahren und Verfolger der falschen,

---

[1] Vgl. dazu unten S. 55 f.

[2] So erklären den Koloß die meisten neueren Erklärer der Disputa. Im Bilde nicht begründet ist die Deutung auf den Fall des Heidentums (Braun u. a.). Links erhebt sich ein Bergkegel mit einem Neubau, an welchem rüstig gearbeitet wird. Darin «den nie zum Abschluß gelangenden Bau der christlichen Theologie» oder den «Fortbau der Kirche» oder den Kalvarienberg (Schneider, Katholik 1896 I, 37) zu erblicken, geht vielleicht zu weit. Am ehesten ließe sich noch an den Bau der Kirche auf dem Felsen Petri (Matth. 16, 18) denken, zumal da Petrus unmittelbar darüber thront. Aber der landschaftliche Hintergrund ist wohl ohne symbolische Bedeutung.

[3] Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. 1893, S. 64.

die Religion lockernden Wissenschaft begrüßt worden war und als solcher an andrer Stelle in der gleichen Stanza verherrlicht ist,[1] wer war würdiger als der Papst, der sich durch den Bau und den herrlichen Wandschmuck der Sixtinischen Kapelle um die Kunst unvergängliche Verdienste erworben hatte? Im Hintergrund der Gruppe lehnt noch der unglückliche Fra Girolamo Savonarola. Nicht als «einen Protest in Farben gegen die päpstliche Gewaltherrschaft, welche die edelsten Söhne verfolgt und verbrennt», wie ein protestantischer Schriftsteller meint,[2] hat sich ihn ein Julius II. in den Vatikan malen lassen, aber er hat hochherzig dem Vorkämpfer gegen eine Vergiftung christlicher Lehre und Sitte durch altheidnische Wissenschaft und Kunst und neuheidnische Sittenlosigkeit in dieser Gruppe ein passendes und würdiges Denkmal gewidmet.

So haben wir im Fresko zwar nicht nach Brauns Auffassung eine detaillierte, mit schulmeisterlicher Kleinlichkeit gemalte Geschichte der Theologie, wohl aber eine geniale, großzügige Verherrlichung der Kirche Christi und der theologischen Wissenschaft in ihren großen Entwicklungsphasen zu erblicken. Nicht mit kirchengeschichtlichen Kenntnissen wollte Raffael prunken und den Beschauer ermüden. Das geringe zum Erfassen des Grundgedankens erforderte Allgemeinwissen besitzt jeder Gebildete. Um das inhaltliche Verständnis noch zu erleichtern und zu sichern, hat der Künstler einer geringen, aber eben genügenden Anzahl von Persönlichkeiten die Namen beigeschrieben. Bezüglich der übrigen Figuren aber überläßt er es, um den Beschauer nicht durch zuviel biographische Notizen zu zerstreuen, jedem einzelnen, ob er sich darunter namenlose Geistesheroen und Gläubige oder innerhalb des gegebenen Rahmens bestimmte historische Persönlichkeiten vorstellen wolle.

Der eigentliche Mittelpunkt, der das gesamte geistige Leben der Versammlung beherrscht, ist der Heilige Geist. Als dessen Werk erscheint daher die ganze in der unteren Zone vorgeführte Entwicklung der theologischen Wissenschaft und des kirchlichen Lebens. Er wird uns hier vor Augen geführt als der unsichtbare, geistige Lenker der Kirche und ihrer Geschicke. Unter seiner göttlichen Einwirkung voll-

---

[1] Vgl. oben S. 6.
[2] Vgl. Hist.-pol. Blätter 97, 403 f.

zog sich der Ausbau der christlichen Lehre und Disziplin in den Zeitaltern des dogmatisierenden Altertums und der philosophierenden Scholastik wie auch die Aufnahme altklassischer Kulturwerte ins christliche Leben im Zeitalter des Humanismus und der Renaissance.

ENKEN wir unsere Aufmerksamkeit nach dem oberen Kreis der Auserwählten, welche den Rex Gloriae umgeben, und beginnen wir abermals mit Buchstabieren. Beiderseits sitzen je sechs Gestalten. Die beiden innersten sind durch den Thron schon halb verdeckt. Darin erkennt man vielfach eine Andeutung, daß die Reihe noch fortlaufe. Allein wenn man dem Beschauer die kleinliche, höchst uninteressante Vorstellung zumutet, daß hinter dem Thron noch zwei bis drei Heilige Platz haben, bis ihr Kreis voll ist, dann muß man ebensogut den Lichtkreis Christi nach unten schließen lassen, und es kann keiner mehr dahinter sitzen. Wir bleiben also bei der durch jahrhundertelange Kunstüberlieferung geheiligten, auf der Apokalypse beruhenden Zwölfzahl, wenn es sich hier auch nicht um die Schöffen des Weltrichters handelt.

Selbst einer oberflächlichen Betrachtung kann nicht entgehen, daß in beiden Reihen immer eine Figur mit Heiligenschein mit einer ohne Nimbus wechselt. Dadurch ist ein gegensätzliches Verhältnis ausgedrückt. Aber die gegensätzlichen Paare neigen zugleich die Köpfe zusammen, bekunden dadurch ihre Zusammengehörigkeit und bilden äußerlich eine Gruppe. Die einzige Ausnahme von dieser Regel macht die zweitinnerste Figur der rechten Reihe, der Diakon Stephanus mit der Palme, der mit einer scharfen Linkswendung des Hauptes aufwärts blickt. Man findet in dieser auffallenden Kopfstellung eine individuelle Charakteristik des Erzmärtyrers, der gleichsam nochmals seine Worte wiederhole, die er voll des Heiligen Geistes vor dem Hohen Rat gesprochen («siehe, ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen», Apg. 7, 55), ohne daß damit erklärt wäre, warum er den Menschensohn links oben suche, während er doch genau weiß, daß dieser rechts neben ihm thront. Wir haben schon zu Eingang unsrer Studie der Vermutung Ausdruck gegeben, daß Stephanus — auch der andere Levit lenkt seine Aufmerksamkeit aus seiner Bildzone heraus, indem er nach dem Kreis der Gläubigen herabblickt und herabdeutet, sichtlich nur als Gegenstück zu Stephanus — durch seinen Blick die Gedankenreihe

des Zyklus von der Disputa zur Apolloszene und zum Parnaß überleite.[1]

Auch die einander gegenübersitzenden Personen entsprechen sich. Das tritt am deutlichsten hervor beim äußersten Paar (Petrus und Paulus) und bei den beiden innersten (zwei Diakonen, zwei Kriegshelden, die sich einzig dadurch unterscheiden, daß der Aeltere von ihnen statt des Helms ein Barett trägt). So haben wir in jeder Reihe drei Gruppen, von denen wieder die vom Thron aus symmetrisch sitzenden Paare zusammengehören, also auch hier genau die gleiche Anordnung wie in der unteren Zone, drei Gruppenpaare.

Erst wenn wir diese äußere Komposition im Auge behalten, tritt auch die Idee, welche bei der Auswahl der Heiligen maßgebend war, bestimmt und klar hervor. An den beiden vorderen Enden der Reihen sitzen Petrus, mit Buch und Himmelsschlüssel, und gegenüber Paulus, mit Buch und Schwert; es sind die beiden Säulen, gleichsam die Stammväter der erlösten Menschheit. Beide blicken vertrauensvoll auf ihren Herrn und Meister. Der Künstler hat ihnen Adam, kenntlich an seinem «Adamskostüm», und Abraham, welcher das Messer vom Opfer Isaaks in der Hand hält, die beiden Stammväter der auf die Erlösung harrenden Menschheit beigesellt. Petrus und Adam bilden eine Gruppe, wie sie in Dantes unsterblichem Gedicht als die beiden Wurzeln der himmlischen Rose nebeneinander erscheinen.[2]

«Doch folg' jetzt mit dem Blick mir, wie ich sprechend
Fortschreit', und merk auf dieses allgerechten
Und frommen Reiches mächtige Patrizier.
Die zwei, zumeist beseliget dort oben,
Weil sie am nächsten an Augusta sitzen,
Sind wie die beiden Wurzeln dieser Rose.
Der so sich auf der linken Seit' ihr anschließt,
Er ist der Vater, durch des keckes Kosten
Die Menschheit so viel Bittres hat verkostet.
Zur Rechten siehst du jenen alten Vater
Der heil'gen Kirche, dem die Schlüssel Christus
Hat anvertraut zu dieser schönen Blume.»

Aber nicht den Gedanken an das bittre Schmecken der verbotenen Frucht erweckt die idealschöne Mannsgestalt unseres Urvaters, der hier sitzt als Empfänger des Protoevangeliums, der ersten tröstlichen Verheißung eines künftigen Erlösers von Tod und Sünde; der Beschauer erinnert sich an den Ausruf der Kirche (in dem bei der Weihe

[1] Vgl. oben S. 9 f.
[2] Paradies 32, 115 ff. (Uebersetzung von Philalethes).

der Osterkerze verwendeten Hymnus): «O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem» («o glückliche Schuld, die eines solch hohen Erlösers gewürdiget ward»). Dem Ahnherrn des alttestamentlichen Gottesvolks setzt Raffael den Völkerapostel, der auf ein kleines Volk beschränkten Synagoge die allumfassende Kirche Christi entgegen. So kündet uns dieses äußerste Gruppenpaar: Das Reich Jesu Christi, die Kirche, vorgebildet und vorbereitet durch die Synagoge, ist die Vollendung der gottgewollten Heilsanstalt.

Im mittleren Gruppenpaar erkennt man sofort David an seiner Zackenkrone und der Harfe und ihm gegenüber Moses mit den Gesetzestafeln. Freilich ist David auch der königliche Ahnherr des Messias, aber hier ist er in erster Linie charakterisiert als der königliche Sänger, der Psalmist, der messianische Prophet, der den kommenden Messias vorherverkündet hat als den Gottessohn (Ps. 2, 109). Sein Nachbar, der jugendliche Evangelist Johannes, der «die Herrlichkeit des Eingeborenen vom Vater» selber geschaut, der das Wesen und die Offenbarung des erschienenen Messias von allen Evangelisten am tiefsten erfaßt, «der die schweren Zeiten alle der holden Braut, bevor er starb, gesehen, die durch die Lanz erfreit ward und die Nägel»,[1] er schreibt eben die ihm gewordene Erkenntnis nieder. Wie einst Gott auf dem Sinai in den Gesetzestafeln das sittliche Leben des theokratischen Volkes regelte, so hat Jesus in der Bergpredigt das Grundgesetz seines geistig-sittlichen Reichs entworfen. Der neutestamentliche Schriftsteller, welcher den Gegensatz zu Moses vertritt, kann nur Matthäus, der Evangelist der Bergpredigt, sein.[2] Die Gegenüberstellung der Gesetzgebung auf Sinai und der Bergpredigt war in der Kunst geläufig. Raffael fand eine monumentale Verherrlichung der beiden Begebenheiten (als Gegenstücken) in der Sixtinischen Kapelle vor (von Roselli). So sind hier zwei Propheten und zwei Evangelisten einander gegenüber gesetzt, die uns zu sagen haben: die durch Christus vermittelte Glaubens- und Sittenlehre, niedergelegt in der Kirche, ist die Erfüllung der alttestamentlichen Prophetieen und des alttestamentlichen Gesetzes, die höchste, vollkommene Offenbarung.

Wie im äußersten Gruppenpaar die beiden Stammväter des Alten und die des Neuen Testaments, im mittleren zwei Propheten des

---

[1] Dante, Paradies 30, 127 ff.

[2] Die meisten neueren Erklärer sehen in der Gestalt Jakobus d. j., meist mit der Begründung, daß er die Notwendigkeit der guten Werke betone. Das scheint mir viel zu weit hergeholt zu sein. Schon Fr. X. Kraus (Camera della Segnatura 37) erklärte, ohne einen Grund anzugeben, er möchte lieber an Matthäus denken.

Alten und zwei Evangelisten des Neuen Bundes einander gegenübergestellt sind, so im letzten Gruppenpaar zwei alttestamentliche Glaubenshelden und zwei Streiter Christi. Die beiden Diakonen stellen zweifellos die hll. Stephanus und Laurentius dar, den Erstlingsmärtyrer der Kirche und den Lieblingsmärtyrer Roms, die in der Kunst so oftmals nebeneinander begegnen. Bezüglich der beiden alttestamentlichen Helden ist es dem einzelnen überlassen, wen er sich darunter denken wolle. Josua und Judas Makkabäus, die von Dante verherrlichten alttestamentlichen Glaubenshelden, dürften dem Künstler vorgeschwebt haben.[1] Die Idee, welche in diesem innersten Gruppenpaar verkörpert wird, ist leicht zu verstehen. Mit dem Schwert wurde das Land der Verheißung erobert und verteidigt, ein auf äußere Macht gestütztes Messiasreich erwarteten die Juden; das Reich aber, das der Messias gründete, ist nicht von dieser Welt, es ist ein geistig-sittliches Reich, das den Zweck hat, die auf Golgotha objektiv vollbrachte Erlösung subjektiv zu vollbringen, d. h. die Erlösungsgnade dem einzelnen Menschen zuzuwenden. Stephanus und Laurentius verkörpern das von der Erlösungsgnade befruchtete Leben nach dem Gesetz Christi und seine höchste, idealste Frucht, das Martyrium. Nicht mit dem Schwert wird das Reich Christi gegründet, durch die ihm innewohnende göttliche Kraft wird das Christentum ausgebreitet. Das Leben der Christen, das Blut der Märtyrer, «für die Heiden der wirkungsvollste, gleichsam greifbare Beweis für die Wahrheit und Göttlichkeit des Christentums», war die wunderbare Macht, die ihm den Erdkreis eroberte.

Es liegt ein ebenso tiefsinniger als durchsichtiger Plan in der Auswahl dieser «himmlischen Patrizier», die uns mit beredter Sprache von der alttestamentlichen Messiaserwartung und ihrer schließlichen Erfüllung, dem Reich Jesu Christi mit seiner himmlischen Lehre und göttlichen Gnade, erzählen. Die ganze Bildzone schildert Christus im Kreise von Zeugen seiner Offenbarung.

---

[1] Paradies 18, 37—42. In dem jüngeren Krieger sahen frühere Erklärer den hl. Georg (Schutzpatron Liguriens, der Heimat Julius' II.), Josua, Judas Makkabäus (zuerst von Springer vorgeschlagen), in dem älteren eine Sibylle, den Florentiner Ingenieur Cecca, Martin von Tours, Jeremias.

Nun werden wir mit Notwendigkeit zum Bruch mit der fundamentalsten Anschauung, die allen Erklärungen der Disputa zugrunde liegt, hingedrängt. Durchgängig ist von zwei Bildhälften die Rede. Das ist ja gewiß insofern zutreffend, als der untere Halbkreis der Gläubigen auf der Erde in einer prächtigen Landschaft, alles was darüber zu sehen ist, frei in den Lüften schwebend, also ein irdischer und ein überirdischer Vorgang, dargestellt ist. Die Zweiteilung in diesem Sinn will hier selbstverständlich nicht angegriffen werden. Sie ist aber für die inhaltliche Deutung nicht entscheidend. Der Komposition und dem Gedanken nach gehört der Heilige Geist nicht bloß als die dritte Person in der Gottheit zu dem in den Lüften dargestellten Vorgang, sondern er bildet zugleich ein wesentliches Glied, ja den beherrschenden Mittelpunkt der unteren Bildzone. Diese schildert das Wirken des Heiligen Geistes, eine zweite Zone ist dem Werk des Sohnes gewidmet und es bleibt eine letzte Zone für Gottvater. Wir haben also der Komposition und dem Gedanken nach nicht eine Zwei-, sondern eine Dreiteilung des Bildes.

Das haben schon E. Müntz[1] und Fr. X. Kraus[2] gefühlt, wenn sie neben zwei Bildhälften auch wieder von vier Bildzonen reden: Gottvater mit den Engeln, Christus mit Maria und Johannes, dem oberen Halbkreis der Auserwählten und dem unteren der Gläubigen. Sie müßten eine fünfte Zone mit dem Heiligen Geist und den Evangelienengeln einfügen. Da aber der Heilige Geist mit den vier Engeln und Christus mit den zwei Nebenfiguren malerisch doch nicht als den beiden Halbkreisen der Auserwählten und Gläubigen gleichwertige Zonen gelten können, sondern mit diesen zusammen nur zwei Zonen darstellen, kommen wir abermals auf drei Zonen. Aeußerlich ist das Engelsheer, das Gott den Vater umgibt, unten durch eine Wolkenschicht begrenzt und genau ebenso durch atmosphärische Luft von dem Kreis der Patrizier geschieden wie dieser von der Versammlung der Gläubigen. Die unterste Zone zeigt auf jeder Seite drei Gruppen mit je drei Hauptfiguren, die mittlere drei Gruppen mit zwei Figuren, die oberste drei Einzelgestalten (die großen, gegen Gottvater hinschwebenden

[1] Raphael ([1]1881) 332.
[2] Camera della Segnatura 7.

Engel). In Wirklichkeit springt die Dreiteilung, wenn man nur das alteingewurzelte Vorurteil abstreifen will, ebensosehr in die Augen als die Zweiteilung.

Gottvater ist umgeben von einer ungezählten Schar von Engelkindern, welche an dem durch goldene Sterne angedeuteten Firmament auf- und niederschweben; in der Linken hält er den Erdball. So ist der ehrwürdige Greis in der althergebrachten Weise charakterisiert als Schöpfer und Erhalter des Himmels und der Erde, des Sichtbaren (Erdball) und des Unsichtbaren (der seligen Geister).

Es kann somit kein Zweifel mehr obwalten, daß die Disputa in drei gleichwertigen Bildzonen die spezifische Offenbarungstat je einer der drei göttlichen Personen darstellt. Der Grundgedanke, welcher das Ganze zusammenhält, ist somit der denkbar einheitlichste. Es fragt sich nur noch, ob wir eine schematisch lehrhafte Darstellung oder eine streng einheitliche Handlung, einen reell gedachten Vorgang vor uns haben.[1] Das letztere ist der Fall, wie wir im folgenden zeigen.

Die Schöpfung des Himmels und der Erde, der seligen Geister und des Menschen ist die erste große Offenbarungstat, die zwar von Gott in ungeteilter Einheit vollzogen ward, aber dem Vater insbesondere appropriiert wird. Raffael führt uns die Schöpfertat Gottes vor, indem er in traditioneller Weise den Vater als Greis mit Weltkugel und segnender Geste erscheinen läßt, d. h. er zeigt uns den Schöpfer nicht bei der Welterschaffung, sondern beim Akt der Welterhaltung und zwar, wie sich aus den tieferen Teilen des Bilds ergibt, in einer Zeit, die nach dem Kreuzestod Christi liegt. Der Künstler schildert den Welterhalter, wie er, umgeben von seinen Geschöpfen, den Engeln, wieder mit Wohlgefallen auf die erlöste Menschheit blickt und die Hand zum Segen über sie erhebt.

Die zweite göttliche Offenbarungstat ist die Erlösung. Sie ist Gegenstand der mittleren Bildzone. Obwohl auch der Vater und der Heilige Geist dabei mitwirkten, wird die Erlösung der gefallenen Menschheit in der Heiligen Schrift doch als das Werk der zweiten Person in der Gottheit, des Logos, bezeichnet. Das Fresko schildert

---

[1] Eigenartig ist die Auffassung Boles, bei welchem die ganze obere Hälfte zum Bild im Bilde wird: das über dem Altar sich erhebende Altarbild stellt den dreieinigen Gott dar, wie er sich geoffenbart hat (Sieben Meisterwerke 71); was die Theologen zusammengeführt hat, ist der im Glauben erfaßte gewaltige Gegenstand, den sie auf der Altarmensa und im Altarbilde vor sich haben (S. 73). Freilich war das angebliche Altarbild in den Studienblättern längst vorhanden, als von einem Altar noch keine Spur da war.

aber nicht den Vollzug des Erlösungswerks, sondern dessen Fortsetzung. Der Moment, den der Künstler herausgreift, liegt nach dem Kreuzestod des Gottessohnes. Nach scholastischer Anschauung ist der in den Himmel zurückgekehrte Christus, vom Vater verherrlicht und gesetzt zum Haupte der Gesamtkirche, des himmlischen und irdischen Gottesreichs der Gnade, aufgefaßt in seiner Mittlertätigkeit beim Vater. Die Hände mit den Wundmalen über die erlöste Menschheit ausbreitend, opfert er sich dem himmlischen Vater und setzt so sein Erlösungswerk bis ans Ende der Zeiten fort. Die ganze Erlösung, soweit sie sich auf Erden abspielte, die Vorbereitung vom Protoevangelium (Adam) bis zu dem Augenblick, wo der Vorläufer (Johannes der Täufer, auf den Herrn hinzeigend) die Welt hinweisen konnte auf «das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt auf sich nimmt», die Erfüllung von der Menschwerdung des Logos (Maria) bis zum blutigen Drama auf Golgotha (Wundmale), und soweit sie mit ihren das Antlitz der Erde erneuernden Früchten in der Welt fortwirkt, die Kirche (Petrus und Paulus) mit ihrer vollkommenen Glaubens- und Sittenlehre (Johannes und Matthäus) und dem Schatz der Erlösungsgnade (Stephanus und Laurentius), das alles ist im Bilde nur durch die Auswahl der zwölf Heiligen angedeutet.

Die Einführung der Menschheit in den Besitz der Erlösungsfrüchte ist nach der Heiligen Schrift die bis ans Zeitende fortdauernde Offenbarungstat des Heiligen Geistes, die uns der Künstler in der untersten Bildzone vor Augen führt. Der Heilige Geist begann seine Wirksamkeit mit der sichtbaren Herabkunft über die im Saal zu Jerusalem versammelten Jünger. Darauf deuten in der Disputa die vielen Feuerzungen im Lichtkreis um die Taube. Der Heilige Geist sendet im Fresko Strahlen aus nach den vier Evangelien und besonders tief herab nach der Monstranz. Die vom Heiligen Geist inspirierten Evangelien (Vertreter für die kanonischen Schriften überhaupt) sind die Brunnen, aus denen die Menschheit die Heilswahrheit schöpft. Darum halten die schwebenden Engelputten den versammelten Gläubigen die aufgeschlagenen Evangelienbücher entgegen. Die sieben Sakramente sind die Kanäle, durch welche der Heilige Geist die göttliche Gnade ordentlicherweise den Gläubigen zufließen läßt. Deshalb steht in der Mitte die heiligste Eucharistie, das erhabenste und das einzige hier darstellbare Sakrament und zugleich das neutestamentliche Opfer. Daher die Ausstrahlungen des Heiligen Geistes nach den Evangelien und nach der Eucharistie. Diese Bedeutung haben die Evangelienengel und die Eucharistie aber nur für den Beschauer, der

den Heiligen Geist in der bezeichneten Weise sichtbar wirken sieht. Damit ist jedoch die Funktion der Monstranz und des Altars noch nicht völlig erschöpft. Denn in dieser Zone greift das Handeln zweier Faktoren ineinander: das Wirken des Heiligen Geistes, das für die untere Versammlung zugleich ein Passives bedeutet, und das aktive Handeln der Versammlung. Der Altar spielt, da er sichtbar in der Mitte der Versammlung steht und die Theologen mindestens teilweise geistig beschäftigt, zugleich in dieser aktiven Tätigkeit eine Rolle. Wir werden diesen Punkt noch weiter unten klar stellen. Die Hauptsache in der untersten Zone aber ist und bleibt, wie Vasari ganz richtig hervorhebt, das Wirken des Heiligen Geistes.

Wie in der obersten Zone die Herolde der Schöpfung, in der mittleren die Kronzeugen der Erlösung, so hat der Künstler im untersten Halbkreis Gläubige aufgestellt, Theologen und Laien, die von der Wirksamkeit des Heiligen Geistes Zeugnis ablegen. In drei Gruppenpaaren erblicken wir Vertreter dreier großer kirchengeschichtlicher Epochen, die großen abendländischen Kirchenlehrer, die Fürsten der Scholastik und Vertreter der neueren Zeit.

Auf diese Weise wird zugleich die Glaubenserkenntnis verherrlicht, wie sie sich in den hervorragendsten Leuchten der Kirche und in den Gemütern der Gläubigen jeden Alters und jeden Standes seit Jahrtausenden ausgeprägt hat und zu allen Zeiten äußern wird, und der Anteil angedeutet, welchen der Mensch an der formellen Entwicklung des Christentums — eine materielle Vervollkommnung der höchsten Offenbarung ist nicht möglich — genommen hat. Aber indem der Heilige Geist über der ganzen Versammlung schwebt, erscheint die menschliche Geistestat wieder als das Werk des Heiligen Geistes. Diese göttliche Wahrheits- und Gnadensonne ist es, welche in dem von der Erlösungsgnade betauten Gottesgarten der Kirche die herrlichen Blüten christlicher Glaubenswissenschaft und kirchlichen Glaubenslebens hervorlockt.

Der ganz bestimmte und einheitliche Vorgang, den der Künstler in der Disputa geschildert hat, ist also nichts anderes, als das Heilswirken des dreipersönlichen Gottes, wie es sich nach der Lehre der Scholastiker vom ersten Pfingstfest bis ans Ende der Zeiten tagtäglich vollzieht. Dabei ignoriert der Künstler, wie ja auch in der Schule von Athen, das Hindernis der Zeit.

Ueberläßt man sich dem unwiderstehlichen Bann des inhaltsgewaltigen Werks, so entschwindet die Vorstellung der Zeit. Die

menschliche Geistesarbeit von anderthalb Jahrtausenden erscheint als das Werk eines Augenblicks. In einem Momente ziehen die Schicksale der Kirche Christi, zieht die Entwicklung der Glaubenswissenschaft und des kirchlich-religiösen Lebens an unserm Geist vorüber. Und doch wieder überwältigt uns die Vorstellung: seit anderthalb Jahrtausenden wendete so der Heilige Geist die Wahrheit und Gnade der Menschheit zu, opferte sich der erhöhte Christus dem Vater für die Menschheit und blickte auf sie der himmlische Vater voll Güte segnend herab, seit anderthalb Jahrtausenden und seit den Tagen Raffaels wieder fast ein halbes Jahrtausend vollzog sich in solcher Weise jeden Augenblick das göttliche Heilsdrama, und genau so wird es sich vollziehen bis ans Ende der Zeiten. Ja ein Gottesdrama dürfen wir in der Disputa bewundern, so erhaben und majestätisch, wie es nie zuvor und nie wieder ein Künstlergenius ersann.

So erklärt sich das großartige Kunstwerk aus sich selbst mit Notwendigkeit. Aber gerade bei einem Werk, das so verschiedene Deutungen erfahren hat, muß es von besonderem Interesse sein, seinen Werdegang zu verfolgen. Obwohl das Freskobild wie eine gleichsam mit dem Momentphotographen festgehaltene Vision wirkt, ist es in Wirklichkeit doch nur das Schlußglied einer langen Entwicklungsreihe, das Ergebnis sorgfältigsten Studierens und Probierens. Nun lassen aber gerade die Skizzen, weil sie meist alles Nebensächliche der späteren Ausarbeitung überlassen und nur die Hauptzüge andeuten, die Absichten des Künstlers umso deutlicher hervortreten.

Glücklicherweise sind uns gerade von der Disputa mehr Studienblätter erhalten als von irgend einem andern Werke Raffaels. Man kennt an dreißig, und doch sind das sicher nicht alle. Davon bleiben die bloßen Gewandstudien und die Skizzen zu einzelnen Personen und Gruppen für unsern Zweck außer Betracht, so interessant sie sonst für den Kunsthistoriker sind.

Als früheste von den erhaltenen Studien, vielleicht überhaupt als erste, darf eine Sepiazeichnung in der Windsorsammlung [1] gelten, ein Entwurf zur linken Seite in ihrer ganzen Höhe. Unten sieht man eine Versammlung von zwölf Theologen, die lose zueinander in Beziehung gesetzt sind. In einem andern Blatt (in der Sammlung zu

---

[1] Reproduziert bei Müntz, Raphaël (1881) 331 und bei Springer, Raffael und Michelangelo I (³ 1895) 221.

Chantilly)[1] hat der Künstler die untere Zone nach der ganzen Breite weiter durchgearbeitet. Die linke Gruppe entspricht der des Windsor-Blatts bis auf die zwei vordersten Figuren, die in der neuen Ausführung fortgelassen sind. Ihnen gegenüber ist symmetrisch eine Gruppe von neun Personen, Theologen und Laien, angeordnet. Vier sitzende Gestalten, die Pfeiler der ganzen Komposition, entsprechen den Kirchenlehrern des ausgeführten Fresko. Ob sie aber schon als solche gedacht sind, ist nicht sicher, da zwei oder gar drei von ihnen Ordenshabit tragen. Vielleicht sind es einfach vier namenlose Theologen mit den vier Evangelien. Die übrigen fünfzehn Personen blicken in die aufgeschlagenen Bücher dieser vier Lehrer oder lesen in Büchern, welche sie selber in Händen halten, sinnen nach oder besprechen sich mit ihren Nachbarn. In der Windsor-Studie ist der Raum, in welchem die Versammlung tagt, im Hintergrund durch eine Ballustrade, nach der linken Seite durch einen Toreingang (mit Säulen rechts und links) abgeschlossen. Eine feine Linie deutet den späteren landschaftlichen Horizont an. Zwischen der vorderen Säule und der Wand steht auf einer Wolke eine weibliche Gestalt mit fliegendem Gewand, mit der Rechten hinaufdeutend nach der oberen Darstellung, die reichlich zwei Drittel der ganzen Fläche einnimmt und doch nur wenige Figuren zeigt. Ganz oben ist Gott Vater angedeutet. Unter ihm thront Christus in der Mandorla; neben diesem sitzt die Madonna, der zwei andere Heilige folgen. Darunter hat der Künstler eine zweite Reihe, ganz links zwei sitzende Gestalten mit Büchern und in der Mitte unmittelbar unter der Mandorla Christi ebenfalls zwei Heilige angebracht. In dem weiten zwischen den beiden Paaren verbleibenden Raum sind schwebende Engel skizziert. Wie im Chantilly-Blatt die untere, so hat Raffael in einer Sepiastudie (in Oxford) die obere Darstellung nach der ganzen Breite weiter ausgeführt. Gegenüber der Madonna sehen wir Johannes den Täufer mit zwei weiteren Heiligen, ebenso in der unteren Reihe entsprechend der linken Seite zwei Heilige mit Büchern.

Eines muß sofort auffallen, daß in dem Windsor- und dem Chantilly-Blatt ein wesentliches, ja nach einer ganzen Gruppe von Erklärungen das wesentlichste Glied der späteren Komposition, der Altar mit der Monstranz, fehlt. In den späteren Blättern, die alle nur eine Seite der untersten Zone enthalten, ist der Altar entweder skizziert oder man kann (wie bei einem Blatt im Städelschen Institut

[1] Reproduktion bei Müntz 334.

zu Frankfurt a. M.) auch ohnedies beim ersten Blick sagen, daß sich die Figurenreihe an einen Altar anschließen muß. Im Chantilly-Blatt dagegen ist schon rein äußerlich kein Platz für einen Altar. Warum sollte der Künstler hier die beiden Gruppen entworfen haben, ohne den Altar mit ein paar Strichen zu skizzieren, wenn er wirklich die Absicht gehabt hätte, einen solchen einzufügen? Und wenn man die vordersten Figuren der beiden Gruppen betrachtet, wird man sofort sagen müssen, daß die Gruppen so nicht an einen Altar anschließen könnten. Das Windsor-Blatt zeigt an der Spitze der Gruppe noch zwei Figuren mehr als die linke Hälfte der Chantilly-Studie, so daß die Figuren bis zur Mitte reichen. Ein Altar könnte also nur ziemlich weit im Vordergrund stehen. Man darf sich gar nicht vorstellen, wie sich das malerisch ausnehmen würde, wenn man hier einen Altar auch nur von ganz mäßiger Höhe ergänzte. Die Gruppen befinden sich auf ebenem Boden (nicht auf Stufen, wie später) und einander in einer geraden Reihe gegenüber (nicht im Halbkreis, wie im Fresko). Die ganze Szene müßte den Eindruck erwecken, als ob sich die beiden Gruppen, statt miteinander über die Eucharistie zu konferieren, gegenseitig voreinander hinter dem Altar verstecken wollten. Dazu kommt, daß in den beiden Blättern kein einziger der Anwesenden seine Aufmerksamkeit nach dem angeblichen Mittelpunkt, dem Altar mit der Monstranz, hinlenkt, wie wir das im Fresko sehen. Und die weibliche Idealgestalt des Windsor-Blatts besagt doch wohl positiv, daß nicht ein etwa zu ergänzender Altar, sondern die obere Darstellung die Hauptsache an der ganzen Komposition sei. **Man kann also mit Sicherheit sagen, daß in den frühesten Studien nicht nur kein Altar vorhanden ist, sondern auch, daß keiner ergänzt werden darf.**

Der Heilige Geist ist in den Studien nicht eingezeichnet, aber seine Stelle ist angedeutet. Von den beiden oberen Heiligen mit den Büchern ist mit Strichen eine Kurve hereingezogen in den freien Raum zwischen der untern Versammlung und den zwei unter Christus sitzenden Heiligen. Auch in der frühesten Studie, welche schon den Altar enthält, dem Blatt im Louvre,[1] führen zwei geschwungene Linien von links oben herein nach der Mitte, wo durch ein Rund der für den Heiligen Geist vorgesehene Platz angedeutet ist. Die Wolkenschicht für den Heiligenkreis können diese Striche unmöglich skizzieren wollen, da sie die Köpfe der Kirchenväter fast berühren.

[1] Reproduktion bei Müntz 337.

So darf man auch im Windsor-Blatt den Heiligen Geist bestimmt an die durch jene Kurve bezeichnete Stelle setzen. Der Zusammenhang mit den zwei andern göttlichen Personen ist unschwer zu erkennen. Von der Mandorla Christi sollte offenbar (man vergleiche damit die Herabkunft des Heiligen Geistes von Pinturicchio in den Borgia-Gemächern) ein Kreis von Engeln zwischen den drei Heiligenpaaren hindurch (daher die in dem Zwischenraum skizzierten Engel) herabführen zum Heiligen Geist. Die früheste Komposition war demnach folgende: zu oberst Gottvater als Welterhalter (umgeben von Engeln), in einer zweiten Zone Christus als Mittler beim Vater, umgeben von Maria und Johannes und vier weiteren Zeugen des Erlösungswerks, in einer dritten Zone der Heilige Geist als Inspirator der Evangelisten und Propheten (solche darf man wohl in dem mittleren Paar vermuten) und zugleich, die Verbindung mit der Theologenversammlung herstellend, als der von Christus gesandte Paraklet, welcher die streitende Kirche in alle Wahrheit einführt. Das Ganze setzt sich also aus zwei Darstellungen zusammen. Oben ist in drei Zonen das spezifische Heilswirken der drei göttlichen Personen, unten die Aneignung der Heilswahrheit seitens des Menschen dargestellt. Im Gegensatz zu den Gelehrten der Schule von Athen, welche die natürliche Wahrheit ergründen, gruppiert Raffael hier die Forschenden um die vier sitzenden Lehrer (Kirchenlehrer?) mit den Evangelienschriften, in welchen die Offenbarung niedergelegt ist. Diese Gottesgelehrten sind sich bewußt, daß sie die übernatürliche Wahrheit nicht aus sich selbst ohne den Beistand des Heiligen Geistes ergründen können, sie glauben aber auch fest und zuversichtlich, daß ihnen der versprochene göttliche Geist von oben her beisteht. Deshalb blicken drei von den vier sitzenden Lehrern voll gläubigen Vertrauens empor zu ihrem Erleuchter. An der Stelle nun, wohin sie konzentrisch blicken, sollte der Heilige Geist dem Beschauer sichtbar auf die Versammlung einwirken. Die Taube des Heiligen Geistes bildet so den einzigen Mittelpunkt der Versammlung, für deren Glieder nur geistig und unsichtbar, für den Beschauer auch sichtbar. In der Komposition erinnert die Darstellung so sehr an Pinturicchios Herabkunft des Heiligen Geistes, daß man annehmen darf, diese sei für Raffael vorbildlich geworden.

Die Studienblätter lassen die Mühe, die es Raffael noch kostete, des mächtigen Raumes Herr zu werden, deutlich erkennen. Lediglich in der Notwendigkeit, eine gewaltige Wandfläche zu füllen, ist wohl

der Grund für die Anordnung zweier Reihen von Heiligen zu suchen. Das hatte einen fühlbaren Mangel in der Komposition zur Folge. Die obere Darstellung, die zwei Drittel der ganzen Höhe einnimmt, lastete viel zu drückend auf der unteren Zone. Darum beseitigte Raffael die Heiligenreihe des Heiligen Geistes, die dem Gedanken nach von Anfang an entbehrlich war, und ersetzte die vier Evangelisten durch die Evangelienengel.

Für die Idee der Disputa war wohl von Anfang an, für die Umgestaltung der oberen Hälfte auch äußerlich eine bisher ziemlich unbeachtet gebliebene Darstellung, die Raffaels Lehrer Perugino nicht lange Zeit vorher in den Stanzen des Vatikans (im Saal des Burgbrands) ausgeführt hatte, vorbildlich. In einem Deckenrund steht in der Mitte auf einer Wolke Christus und neben ihm knieen zu beiden Seiten die zwölf Apostel. Ueber Christus erscheint die Halbfigur des Vaters, genau wie in der Disputa, nur daß der von einem breiten, mit Engelköpfen besetzten Streifen umsäumte Lichtkreis nach oben gerichtet ist, also den Vater umrahmt. Wie in der Disputa ist das oberste Kreissegment von vielen Engelköpfen belebt, und zu beiden Seiten schwebt ein großer Engel her. Christus blickt vor sich abwärts, und die Rechte gebietend erhoben, mit der Linken abwärts deutend, sendet er den Heiligen Geist, der eben durch die zu Füßen Christi zerrissene Wolke schwebt, auf die Erde hinab zur Fortsetzung und Vollendung seines Erlösungswerks. Die Komposition des obern Teils der Disputa deckt sich durchaus mit der Darstellung Peruginos, die Grundidee der Disputa ist genau dieselbe wie bei Perugino, nur daß Raffael durch das Einwirken des Heiligen Geistes auf die Versammlung der Theologen zugleich zeigt, wie der Heilige Geist den göttlichen Auftrag auch wirklich ausführt, während Perugino diese Vorstellung der Phantasie des einzelnen überlassen muß.[1]

---

[1] Wie ich nach Niederschrift dieser Studie sehe, ist jetzt auch Steinmann auf den Zusammenhang der Disputa mit der Kunst, die Raffael in Rom vorfand, aufmerksam geworden. Er schreibt im 2. Band seines Sixtinawerks S. 144 (die Aushängebogen kamen mir durch Zufall zu Gesicht): «In der Disputa ist der Gesamtinhalt der christlichen Religion in vollendete Erscheinung getreten, und wenn man sieht, daß auch hier das Dogma des dreieinig waltenden Gottes im Mittelpunkt der Schilderung steht, dann gewahrt man erst, daß Raffael das Thema aufgenommen und ausgeführt hat, welches schon Perugino nebenan an der Decke

Im engsten Zusammenhang mit der Umgestaltung des obern Teils — größere Studien dafür sind nicht erhalten — steht eine zweite Neuerung. Den Raum, der durch das Ausschalten der einen Heiligenreihe verfügbar wurde, mußte der Künstler in anderer Weise wieder füllen. Raffael räumte daher den noch übrigen Zonen einen entsprechend größeren Raum ein und erhöhte die unterste Zone bedeutend, indem er in die Mitte einen Altar auf Stufen setzte. Die Stufen boten zugleich das Mittel zu reicherer Entfaltung der Gruppen.

Welche Bedeutung hatte nun nach des Künstlers Absicht der Altar für das Bild? Sicherlich diente er zunächst, abgesehen von Gründen des Ebenmaßes, die verlangten, daß die untere Versammlung einen weiteren Raum einnehme, nur dem künstlerischen Bedürfnis, auch dieser Zone mit Rücksicht sowohl auf die obere Partie als auf die Schule von Athen einen äußeren Mittelpunkt zu geben. Die Verbindung war zunächst eine rein lokale, keine organische, wie dies auch in Pinturicchios Herabkunft des Heiligen Geistes der Fall ist. Wenn hier Maria fehlte, wäre dies zwar ein Verstoß gegen die Ueberlieferung, aber der Vorgang bliebe genau derselbe. Bei der Disputa fällt selbst die Rücksicht auf eine Tradition weg. Der Vorgang ist nach wie vor ganz derselbe geblieben, nur daß Raffael aus künstlerischen Gründen die Theologen statt auf der ursprünglichen ebenen Plattform jetzt auf den Stufen eines Altars versammelt. Das Wirken des Heiligen Geistes bildet auch nach Einfügung des Altars ausschließlich den Gegenstand, welchen der Künstler vorführen will. Das beweisen deutlich die nächsten Studien zur linken Seite des unteren Halbkreises.

---

behandelt hatte. Wo des Meisters Kraft und Phantasie erlahmt war, da setzte des Schülers junger Genius ein. Man kann wohl sagen, daß er in seiner «Theologie» die vier Rundbilder Peruginos zusammengefaßt hat, und hätten sich die Entwürfe des Umbriers für seine Wandgemälde erhalten, so würden wir vielleicht verfolgen können, wie sich der untere Teil der Disputa aus einer Versammlung von Theologen entwickelt hat, die in der Stanza del Incendio so beziehungslos nebeneinander aufgestellt werden sollten wie die vier Vertreter der vier weltlichen Tugenden im Cambio.» Ich teile freilich diese Ansicht nur mit den Modifikationen, die sich aus obiger Darstellung ergeben, daß sich der Gesamtinhalt der Disputa vollständig mit dem einen oben beschriebenen Rundbild deckt. Insbesondere kann die Entstehung des unteren Teils der Disputa kaum wohl so gedacht werden, wie Steinmann will. Denn er entwickelte sich aus einer Versammlung von Theologen, die unter dem Beistand des Heiligen Geistes die Heilswahrheit ergründen. Eine solche bildete jedoch sicherlich keinen selbständigen künstlerischen Vorwurf, sondern ergab sich erst als Ergänzung zu der Darstellung Peruginos aus dem Gegensatz zur Schule von Athen. Das Vorbild dazu mag, wie schon früher angeführt wurde, Pinturicchios Ausgießung des Heiligen Geistes gewesen sein.

Die früheste Studie, welche den Altar bereits enthält, das schon genannte Louvre-Blatt, zeigt die Stelle des Heiligen Geistes so tief skizziert, daß der Kreis die Monstranz fast berührt, obwohl der Altar ziemlich niedriger ist als im Fresko. Wäre dies so geblieben, so hätte Raffael niemals mißverstanden werden können; die unmittelbare Anschauung hätte gelehrt, daß der Heilige Geist als der eigentliche Mittelpunkt der Zone gedacht sei. Wenn Raffael trotzdem den Heiligen Geist später bis an den Rand der Wolkenschicht hinaufrückte, so waren dafür wohl zwei Gründe maßgebend. Einmal erzielte der Künstler dadurch einen engern Zusammenschluß der drei göttlichen Personen. Andrerseits ermöglichte erst die Erweiterung des Abstands zwischen Taube und Hostie die äußere Doppelbeziehung auf den Heiligen Geist und den eucharistischen Christus, als deren künstlerische Frucht wir im Fresko die abwechslungsreiche, kunstvolle Gruppendifferenzierung bewundern. Erst dadurch wurde der Altar mit der Monstranz mehr in die Handlung hineingezogen und ähnlich wie der Besessene in der Verklärung gleichsam der Vorwand für das Hinaufblicken und Hinaufdeuten zum Heiligen Geist, dessen Wirken aber auch jetzt durchaus die Hauptsache bleibt.

Freilich brachte das Hinaufrücken des Heiligen Geistes zugleich die Gefahr, daß die Zugehörigkeit dieser Figur zur untersten Zone verkannt werde. Raffael wandte seine ganze Kunst auf, um dieser Gefahr zu begegnen. In jedem Gruppenpaar zeigt er auffällig auf den Heiligen Geist hin. Er gibt dem Altar und der Monstranz, die im Louvre-Blatt noch ziemlich reichere Formen zeigen, die denkbar einfachste Gestalt. Er lenkt endlich mit den unmittelbar am Altar sitzenden Hauptpersonen die Aufmerksamkeit in wirkungsvollster Weise zum Heiligen Geist empor. Wenn Raffael trotzdem von einer viel späteren Zeit, der es nur auf einen Gesamteindruck ankommt, falsch verstanden wurde, so trifft die Schuld nicht ihn. Er muß aus seiner Zeit heraus beurteilt werden. Raffaels Zeitgenossen, die an einen mehr diskursiven Kunstgenuß gewöhnt waren, haben ihn verstanden. Dafür zeugen Vasari und Ghisi. Denn die Deutung, die wir aus dem Kunstwerk selber abgeleitet haben, steht in ihren Grundzügen in dürren Worten bei Vasari. Erst späteren Jahrhunderten war es vorbehalten, weder Raffaels Werk noch Vasaris Worte mehr zu verstehen.

Zwar ist die Figurenreihe des Louvre-Blatts noch sehr verschieden

von der des Fresko, aber drei Hauptgruppen sind auch hier schon zu unterscheiden. Nächst dem Altar sitzen die beiden Kirchenlehrer Gregor und Hieronymus, hier schon ganz in der Auffassung des Fresko. Im Hintergrund sieht man noch die Köpfe von fünf in der Ebene stehenden Personen. Die zweite Hauptgruppe bilden zwei Mönche und ein Bischof, die sich unmittelbar hinter dem Sessel Gregors anschließen, mit den zwei auch im Fresko beibehaltenen Nebenmotiven. Die dritte Hauptgruppe (heranschreitend) besteht aus dem schlanken Jüngling, der in allen Studien wiederkehrt, einem Bischof und einem Mönch. Ausgenommen den Papst Gregor, der zum Heiligen Geist emporblickt, weist keine einzige Person auf den Mittelpunkt hin; denn selbst die drei knieenden Jünglinge, die einzig dazu dienen, die große leere Fläche des päpstlichen Throns zu verkleiden, können nicht auf den Altar hinsehen.

Die Auffassung ist in dem nächstfolgenden Blatt (im Städelschen Institut), einer Studie nach dem Nackten, genau dieselbe geblieben. Nur in der Zusammensetzung der ersten und dritten Gruppe sind Aenderungen eingetreten. Die fünf in der Vätergruppe zur Raumfüllung dienenden Köpfe sind verschwunden. Dafür steigt aus der Ebene hinter den Stufen ein Jüngling herauf und eine dritte Hauptfigur, mit beiden Händen auf einen Stab gestützt, spricht mit ihm. Die ganze Gruppe ist noch wenig geschlossen. Als äußerste Gruppe stehen jetzt vier junge Leute disputierend beisammen. Hier wie im Louvre-Blatt ist von dem Motiv des Disputierens, ja sogar des «Händeredens», wie Vasari sagt, überall, die Vätergruppe ausgenommen, reichlicher Gebrauch gemacht.[1]

Eine Zwischenstufe zwischen diesen beiden Blättern und dem

---

[1] Die Echtheit des Blattes scheint mir übrigens nicht über jeden Zweifel erhaben zu sein. Crozat (Recueil d'Estampes, Paris, [2] 1763, Taf. 43) gibt eine Studie zur rechten Seite wieder, die aber in Wirklichkeit nur das Spiegelbild vom Frankfurter Blatt darstellt. Ich kann nicht untersuchen, wie beide Blätter sich zueinander verhalten, ob etwa bloß der Stecher für das Werk von Crozat die Vorlage falsch übertragen hat. Das Frankfurter Blatt ist die einzige Federzeichnung unter den Studienblättern zur Disputa. Eine aufs engste mit ihr «verwandte» Federzeichnung, ein Studium nach dem Nackten für den Parnaß, hat sich als unecht herausgestellt (vgl. H. Grimm, Raphael, [1] 1872, S. 322). Wenn das Blatt echt ist, fügt es sich zwischen das Louvre- und das Uffizienblatt ein. Denn es ist nicht anzunehmen, daß Raffael, nachdem er in letzterer Studie die beiden dem Altar nächsten Gruppen schon ganz so gefunden hatte, wie er sie dann auch ausführte, diese zugunsten der künstlerisch sehr mangelhaften Gruppen des Frankfurter Blatts wieder verworfen hätte. Andrerseits ist es auch schwer zu glauben, daß der Künstler die äußerste Gruppe des Frankfurter Blattes, die doch derjenigen des Fresko nahekommt, später im Uffizien-Blatt wieder durch die drei Heranschreitenden ersetzt haben sollte.

Fresko stellt ein Blatt in den Uffizien zu Florenz[1] dar. Es setzt bereits voraus, daß die beiden Mittelpunkte wie im Fresko auseinandergerückt sind. Die erste und zweite Gruppe haben schon genau die Form, welche sie im Fresko zeigen. In der ersten Gruppe sind der knieende Mönch und der Geistliche eingetreten, der mit beiden Armen auf die Monstranz hinweist. In der Mittelgruppe sind die beiden Nebenmotive geblieben. Hinten am Thronsessel des Papstes sehen wir nur mehr zwei Bischöfe, von denen der eine wie im Fresko zum Heiligen Geist emporblickt. Die dritte Hauptfigur ist durch den vorschreitenden Laien ersetzt. Dadurch tritt nicht nur die mittlere Hauptgruppe bestimmter hervor; auch die Gruppe der drei Jünglinge, die sich vorher ganz unmotiviert zu verstecken schienen, wird wahrer, indem diese nun zwischen dem Laien und dem Papst Gregor hindurch nach dem Altar hinzuschauen suchen. Die dritte Gruppe bilden, ähnlich wie im Louvre-Blatt, wieder der Jüngling und zwei Mönche, alle drei herbeischreitend. Der Jüngling weist mit der gleichen Geste wie im Fresko auf den Altar hin, nur wendet er sich hier nicht gegen die Gruppe hinter sich, sondern anscheinend gegen den Beschauer.

Ueber den Sinn der drei Hauptgruppen, die seit dem Louvre-Blatt ständig auftreten, kann kein Zweifel sein. Altertum, Mittelalter und Gegenwart wollen sie darstellen. Der Gedanke der «modernen» Zeit kommt erst im Fresko in die Komposition herein. Raffael schiebt die dritte Gruppe des Florentiner Blatts auseinander und die ganze Gruppe der disputierenden Laien dazwischen ein. Der Jüngling bleibt an der Spitze der Gruppe, die beiden Mönche sind ganz an den Schluß der Reihe getreten und einer hat die Züge des Fra Angelico angenommen.

Leider hat sich von der rechten Seite, die zum Verfolgen der Entwicklung, nach dem Fresko zu schließen, günstiger wäre, keine größere Studie erhalten. Aber wir dürfen ohne weiteres annehmen, daß ihre Entwicklung derjenigen der linken Seite vollständig parallel lief. Einen positiven Beweis dafür enthält ein kleines Blatt in der Albertina zu Wien.[2] Es enthält nur den hl. Ambrosius, die aufwärts weisende Figur am Altar, hier ein Bischof (mit Mitra) und einen Knieenden (anscheinend im Pluviale). Die Gruppe gehört zweifellos der Stufe des Uffizien-Blattes an, wo in der Vätergruppe die zum Heiligen Geist emporweisende Geste erfunden werden mußte.

Es ist selbstverständlich, daß den drei Heranschreitenden des

---

[1] Reproduktion bei Kuhn, Kunstgeschichte (Malerei 535).
[2] Abbildung bei Knackfuß, Raffael (⁸1903), S. 63.

Uffizien-Blatts auf der rechten Seite noch nicht die Gruppe, wie sie das Fresko aufweist, entsprochen haben kann, sondern daß irgend eine kleine Gruppe, welche die Gegenwart ohne jede nähere Charakteristik darstellte, vorausgesetzt werden muß. Die beiden äußersten Gruppen kamen also in ihrer endgültigen Gestalt erst im letzten Moment ins Kunstwerk herein. Es versteht sich gleichfalls von selbst, daß der junge Raffael in die Gemächer eines Julius II. nicht ohne dessen Vorwissen den Savonarola malte. Wir werden demnach kaum fehlgehen mit der Annahme, daß die beiden äußersten Gruppen des Fresko ihren jetzigen Inhalt einem direkten Eingriff des Papstes verdanken. Auf seinen Befehl kamen jetzt der Roverepapst Sixtus IV., Savonarola, der Grundpfeiler der Peterskirche, Dante und Fiesole herein, also wohl auch die übrigen Hauptpersonen. Wen stellen diese vor? Die Greisengestalt an der linken Schranke trägt Bramantes Züge.[1] Von zwei weiteren Figuren der Gruppen können wir gleichfalls mit Bestimmtheit sagen, daß sie Künstler darstellen. Beachten wir die Kopfbedeckung aller Figuren. Oben trägt der jüngere Krieger einen Helm, der ältere zur Abwechslung ein Barett, das ist alles. Unten sehen wir geistliche Würdenträger mit Tiara, Mitra und Kardinalshut, dazu noch Savonarola und den Eremiten in der Kapuze; alle übrigen sind barhaupt, zwei Gestalten ausgenommen, nämlich den jungen Mann an der rechten Brüstung und den andern, der Bramante über die Schulter in sein Buch schaut. Sie tragen Arbeitsmützen genau wie Raffaels und Sodomas Porträtfiguren in der Schule von Athen, wollen also ohne Zweifel als ausübende Künstler gelten. Demnach werden auch der auf Sixtus IV. deutende Riese und der Mann hinter Bramante christliche Renaissancekünstler oder Humanisten sein. Die Charakteristik der neueren Zeit als des Zeitalters der Kunst im Dienste der Kirche ist des großen Mäcens Julius II. würdig.

So wird die aus dem Kunstwerk selbst entwickelte Auffassung durch die Skizzen, die uns ein gütiges Geschick erhalten hat, bestätigt und erhärtet. Hätten die Erklärer, die eine theologische Deutung suchten — A. Springer und H. Grimm verzichten von vornherein auf eine solche —, die Studienblätter zum Vergleich herbei-

[1] So Bellori (Descrizzione etc., p. 11), Müntz (Raphael 1 307) u. a. Ein im Louvre erhaltenes Blatt zeigt eine ganze Reihe von Studien zu dieser Figur. Das ganze Blatt wurde neuestens bei Steinmann (II, 51), der Kopf schon bei Müntz (S. 305) reproduziert. Irrtümlich bezeichnen sowohl Steinmann als Müntz (S. 652) das Porträt als Studie zum Bramante der Schule von Athen.

gezogen, so wären die meisten Lösungsversuche unmöglich gewesen. Nur die vorgetragene Deutung vermag die ganze Komposition restlos zu erklären und bei strengster Einheitlichkeit der Idee und Handlung jedes einzelne Glied des Ganzen künstlerisch und inhaltlich richtig zu werten. Erst diese neue Erklärung läßt den unmittelbaren und engen Zusammenhang der Disputa mit der jüngsten römischen Kunst erkennen und nur sie stimmt mit der Auffassung, welche das Cinquecento (Vasari, Ghisi) von unserm Kunstwerk hatte, überein. Sie schließt alles in sich, was an den früheren Erklärungen wahr und gut ist. Die Disputa ist nebenbei auch eine dramatische Darstellung der Theologie, eine Darstellung der Theologie im Werden, der triumphierenden und streitenden Kirche, eine Apotheose der Mitteilung und Erkenntnis der Glaubenswahrheit, der bis in die Tiefen der Gottheit hineinragenden Erhabenheit der Theologie und eine Verherrlichung der Eucharistie, aber das alles ist nur Ausfluß der einen großen Handlung, des göttlichen Heilsdramas.

Auf eine künstlerische Würdigung des Kunstwerks ist es hier nicht abgesehen. Aber wir können es uns nicht versagen, darauf hinzuweisen, wie sehr es auch in dieser Hinsicht gewinnt. Feinsinnige Aesthetiker wie Jakob Burckhardt haben getadelt, daß keine Hälfte der Masse nach vorwiege. Aber in Wahrheit haben wir gar nicht zwei Hälften, sondern drei gleichwertige Bildzonen, die sich äußerlich wie $3 \times 2 \times 1$ verhalten ($43 \times 15 \times 7$ Personen), also einen wundervoll pyramidalen Aufbau. Und welch fein abgewogene Anordnung tritt erst in den einzelnen Zonen auf! Die unterste Versammlung gemahnt in Gruppierung und seelischer Belebung geradezu an Leonardos Abendmahl. Hier wie dort flutet von der Mitte nach beiden Seiten ein lebhafter Wellenschlag geistigen Lebens, der vermittels der Gesten zurückgeleitet nach dem Ausgangspunkt hin umso mächtiger anschwillt, und mitten schwebt der Erreger dieses psychologischen Wogenspiels, der Heilige Geist, in erhabener Ruhe durch die Jahrtausende hin. Wenn man die der Schule von Athen gegenüber schwierigere Aufgabe in Betracht zieht — dort nur eine Entfaltung der Gruppen in horizontaler, hier in horizontaler und vertikaler Richtung —, so wird man wohl sagen dürfen, daß die Disputa der Schule auch an Eurhythmie der Komposition nicht nachsteht. Dabei ist sie «koloristisch eine der größten Leistungen Raffaels», und doch ist sie «kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des

mittelalterlichen Glaubens».[1] Ja die Disputa ist gewissermaßen eine monumentale Darstellung des apostolischen Symbolums. Was Pinturicchio in den beiden großen Zyklen des Saals der freien Künste und des Credosaals zur Darstellung gebracht hatte, das gab Raffael in den beiden Fresken der Schule von Athen und der Disputa in unvergleichlich genialerer Ausführung. Es ist begreiflich, daß Julius II. von Raffaels Leistungen entzückt war. Der junge Künstler hatte Meister Pinturicchio, der im Appartamento Borgia für Alexander VI. sein Bestes bot, Julius II. seinen herzlichst gehaßten Vorgänger für ewige Zeiten besiegt und in Schatten gestellt. «Die Disputa ist mehr als ein Meisterwerk», urteilt E. Müntz,[2] «sie bedeutet ein Datum in der Entwicklung der Menschheit». Ihre Farben sind verblaßt und stellenweise, namentlich infolge des vielen Pausens, sogar abgeblättert, aber ungeschwächt wirkt ihre geistige Macht. Und noch heute kann man ihre Grundidee und ihre magische Wirkung nicht bündiger und treffender zusammenfassen als G. Ghisi es auf seinem Stich tat: Collaudant hic trini uniusque Dei majestatem coelites, admirantur ac religiose adorant sacrosanctae ecclesiae proceres; quis vel istorum exemplo provocatus ad pietatem non inflammaretur?

---

[1] Burckhardt, Cicerone [8] II, 796.
[2] Raphael (1881) 340.

TAFELN

I. Raffael, Disputa. Vatikanische Stanzen in Rom.

2. Perugino. Die göttliche Heilsökonomie. Vatikanische Stanzen in Rom.

3. Pinturicchio. Die Ausgießung des HI Geistes. Appartamento Borgia des Vatikans in Rom.

ZUR KÜNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke*. Mit elf Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff*. 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke*. 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka*. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach*. M. 11 Lichtdrucktaf. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting*. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg*. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes*. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff*. Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval*. Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring*. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach*. Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer*. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel*. Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abbild. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter*. M. 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse*. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgesch. Von *Curt Sachs*. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes*. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 3. —

35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

Weitere Hefte in Vorbereitung. – Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Lange, Julius. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann*. Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler*. Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. 20. —

— Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke*. Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann*. Mit 173 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke*. Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders*. brosch. 5. — gebd. 6. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —

ND
623
R2G7

Groner, Anton
Raffaels Disputa

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY